الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

شعبة: الشعرية العربية

إعــــداد الطالــبة: إشراف الأستاذ الدكتور:

جميلــة سيـــش عبد الله العـــشي

السنة الجامعية: 1429 - 1430 هـ/ 2008 - 2009 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

شعبة: الشعرية العربية

إعـــــداد الطالـــبة:

جميلـــة سيـــــش

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الله العـــــشي

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبـــــــة	الجامعـــة الأصليـــة	الصفـــــــة
أ.د علي خـــذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــــــــة	رئيســـا
أ.د عبد الله العشـــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتـــــــــة	مشرفا ومقررا
د. اسماعيل زردومي	أستاذمحاضـــــــر	جامعة باتنـــــــــة	عضوا مناقشا
د. بشير تاوريريـــت	أستاذ محاضـــــر	جامعة بسكـــــــرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1428 - 1429 هـ / 2008 - 2009 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

إن كلمات الشكر هي كل ما أملك إزاء من غمرني بالجميل:

أشكر الله الذي منّ بكرمه علي بإخراج هذه الرسالة، وأحمده أن هداني لهذا.

أشكر عالمنا الجليل وشاعرنا القدير أستاذي المشرف الدكتور **عبد الله العشي** الذي احتضن هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن رأى نور الوجود، فلا تسعه كلمة شكر ومهما شكرته تعجز الكلمات عن شكره فلن أوفيه حقه، ولا أجد ما أرد به جميله سوى الاعتراف به، أسأل الله له دوام الصحة والعافية وجزاه عنا خير الجزاء وأوفاه.

كما لا يفوتني أن أخلص الشكر إلى الأساتذة الأجلاء اللذين شجعوني ووقفوا إلى جانبي، فكانت لهم المساهمة في إنجاز هذا البحث:

علي خذري، منصور خلخال، إسماعيل زردومي، محمد أقيس، فارح مسرحي، صالح لمباركية، بشير تاوريريت...

وكل من ساهم في إنجاز هذه الرسالة بنصيحة أو وقفة أو كتاب...


مقدمة

لقد واكب الشعريون العرب المعاصرون حركة الحداثة الــشعرية ببيانـــات أدبيـــة موجهة إلى القارئ كان هدفها الإفصاح عن نظريتهم الجديدة في مفهوم الــشعر وماهيتـــه ووظيفته وهذا لأن النفوس التي ألفت الشعر القديم وتعودت على شكله التقليدي لـــم تتهيـــأ لاستقبالها لذلك كان لابد لرواد الحداثة الشعرية من أن يضعوا بيانات أدبية يشرحون فيها الأسباب التي دفعت بهم إلى التجديد ويوضحون فيها تصورهم لمفهوم الشعر وطبيعته.

إن ما يجعل البحث في هذا الموضوع ملحا وضروريا هو الخـــصوصية والتفـــرد اللذين تمتاز بهما نصوص هذه البيانات النقدية عن غيرها، وصدورها عن شـــعراء نقـــاد يجمعون بين فعل الإبداع الشعري والعمل النقدي هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن قلـــة الدراسات الأكاديمية التي تخصصت في بيانات الحداثة الشعرية العربية تدفع إلى البحـــث في هذا الموضوع لتوضيح دور هؤلاء الرواد الحداثيين في المشروع التنظيري لحركـــة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

على الرغم من وجود بعض الدراسات النقدية التي تناولت إســـهامات الــشعريين العرب المعاصرين في التنظير للشعر من خلال بياناتهم الأدبية نذكر منها:

1-نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطـــران إلى بدر شاكر السياب لمنيف موسى.

2-نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين للدكتور عبد الله العـــشي وهي أطروحة دكتوراه دولة 1991-1992.

3- البيانات جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي.

4-زحام الخطابات للدكتور عبد الله العشي.

5- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة لنبيل منصر.

وقد فرضت طبيعة البحث الاعتماد على منهج يعتمد آليات الوصف و التحليل:

فالوصف أجدى وأقرب إلى الحقيقة والواقع، والتحليل يجزئ الأشياء إلى مكوناتها لتسهل

دراستها. وتمكننا هذه الآليات من الوقوف على نصوص البيانـــات ودراســـتها وتحليلهـــا والتعريف بهذه النصوص التنظيرية. وقراءة البيانات قراءة متأنية ومتمحصة لتقديم نظرية متكاملة في حداثة الشعر العربي المعاصر.

ونظرا لاتساع مفهوم الشعر- هذا الكائن العجيب أمره- الذي مهما حاولنا التقـــرب منه ازداد اقتناعنا باستحالة الإحاطة به،فإن زوايا النظر إلى العملية الإبداعية تتعدد؛ مـــن زاوية تركز على المبدع، وأخرى تركز على بنية النص الشعري، وثالثة تهـــتم بالقـــارئ بوصفه طرفا مهما من أطراف العملية الإبداعية.

ولهذا تم تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول تتقدمها مقدمة وتعقبها خاتمة.

يبدأ البحث بمدخل موسوم بـــ "فلسفة البيان وماهيته" يتعرض إلى مفهـــوم البيـــان وأنواعه، ويركز على البيان الأدبي الذي يمثل مجال اهتمام هذا البحث.

أما الفصل الأول المعنون بـــ "سيرورة القصيدة" فأبرزت فيه الكيفية التي نظّر بها الشعريون العرب المعاصرون لمفهوم الشعر، انطلاقا من محاولتهم فهم طبيعـــة التجربـــة الشعرية وآلية إنتاج العمل الإبداعي.

وأما الفصل الثاني الموسوم بـــ "جمالية النص الشعري" فبينت فيه إسهام الحداثيين العرب المعاصرين في التنظير لمفهوم الشعر، من خلال مواقفهم وآرائهم التجديدية فـــي بنية القصيدة العربية وموضوعها وإيقاعاتها ولغتها الشعرية.

ويبحث الفصل الثالث المعنون بـــ"التلقي والذوق الجديد" في الكيفية التي نظر بهـــا الشعريون العرب المعاصرون إلى القارئ الجديد ودوره فـــي عمليـــة القـــراءة والتلقـــي والتأسيس للحساسية الجمالية الجديدة.

أما عن الخاتمة فقد ضمنتها حصيلة جهدي هذا، وهي ممثلة في أهم النتائج التـــي توصل إليها البحث.

ولإخراج هذا العمل إلى النور ساعدتني جملة من المصادر والمراجع أذكر علـــى سبيل المثال: مؤلفات أدونيس: زمن الشعر، الشعرية العربية، سياسة الشعر، مقدمة للشعر العربي، والأعمال النثرية ذات الطابع النقدي لنزار قباني، قضايا الشعر المعاصر لنـــازك الملائكة، الحداثة في الشعر ليوسف الخال. نظرية الشعر عند الشعراء النقـــاد فـــي الأدب

العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، الغموض في الــشعر العربــي الحديث لإبراهيم رماني...الخ.

وكغيره من البحوث لا يخلو هذا البحث من الــصعوبات إلا أن رعايــة الله لــي وإرشادات مشرفي ومعلمي وأبي "عبد الله العشي"، وتشجيع من أحبهم ويحبونني كل ذلك ساهم في تذليلها والتغلب عليها.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بكامل الشكر لله تعالى، وإذا كان لابد من كلمــة أختم بها فلا أملك أطيب من كلمات شكر وتقدير واعتراف بالجميل أخص بهــا أســتاذي المشرف الدكتور عبد الله العشي الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث، وخصني بالاهتمام والعناية الفائقة، وقدم لي ملاحظات صادقة وتوجيهات قيمة، كما أعانني بالكتب التي كنت أفتقدها، فلا تسعه كلمة شكر، ولا أجد ما أرد به جميله سوى الاعتراف به. فجزاه الله عنا خير الجزاء وأوفاه.

كما أتقدم بشكري الجزيل إلى كل أساتذتي الأجلاء وزملائي الطلبة وكل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

وحسبي أن ألتمس العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص فإن أصبت فذلك هو المبتغى، وإن لم أصب فحسبي أنني حاولت. ولله الحمد من قبل ومن بعد.

والله ولي التوفيق

مدخـــــل

فلسفة البيـــان وماهيته

-مفهوم البيـــان : لغة واصطلاحا

-أنواع البيانـــــــــات

- البيان السيـــاسي
- البيان الشيـــوعي
- البيانات التجاريـــة
- البيانات العسكريـــة
- البيـــان الفنـــي
- البيـــان الأدبــــــي

-لغـــــة البيـــــان

تهتم الدراسات الأدبية والنقدية بفهم النص من الداخل، ومن ثـم فهـم النـصوص المجاورة له أو المتداخلة معه في علاقات كثيرة، والنصوص النقدية الحداثية كغيرها مـن النصوص تطفح بدلالات تستفز القارئ وتدفعه ليدخل في حوار معها محـاولا اكتـشاف بعض مكامن الخفي فيها.

ولعل أول ما يبدأ به القارئ هو تسليط الضوء على العتبات المحيطة بالنص علهـا تنير دربه للوصول إلى عالم الحقيقة النصية.

ومن هنا بدأ الاهتمام بدراسة المتعاليات النصية التي تعطي الإطار الدلالي العـام للخطاب الأدبي وتساعد على فهمه وقراءته. والنص الموازي أو ما يسمى بخطاب العتبات واحد من هذه المتعاليات النصية. وقد ميز "جيرار جنيت" بـين نـوعين كبيـرين مـن النصوص الموازية وهما المصاحب النصي والمحيط النصي. ومن بين الأجناس الخطابية التي أغفلها "جيرار جنيت"(G.GINETTE) والتي تحيط بالنص وتـؤثر فـي إبدالاتـه وتلقيه، نذكر البيان و«البيان كمحيط نصي لم يساءل بالقدر الكافي في نظريـة الخطـاب المعاصرة، بالرغم من كونه غالبا ما يقف خلفية صريحة أو ضمنية للإبـداع أو التلقـي، بطريقة تجعل منه مساهما في إنتاج القيم الجمالية في علاقتها بالحياة والنصوص والتاريخ والأيديولوجية والمؤسسـة» (1).

ولا شك أن في هذا الطرح ما يجعلنا نتساءل ونبحث عن سر فعالية البيان كخطاب وقدرته على التأثير في المتلقي بجعله يتفاعل مع صاحب البيان، فهل هذا راجع إلى لغـة البيان الثورية؟ أم إلى رغبة المتلقي في التخلص من نسق فكري سائد قاصر والانتقال إلى آخر جديد ؟ أم أن هناك أسبابا أخرى تتعلق باستراتيجيته النصية، باعتباره جنسا خطابيـا خاصا، من مهمة هذا البحث أن يزيل الستار ويكشف النقاب عنها؟

وقبل الوقوف عند هذه البيانات لدراستها وقراءتها قراءة متأنية واعية وفهم الكيفية التي نظرت بها للشعر المعاصر، لابد من إلقاء نظرة على مفهـوم البيـان فـي اللغـة والاصطلاح.

---

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2007 ص80.

مفهوم البيان:

لغة: إذا عدنا إلى المدلول المعجمي لكلمة (بيان) كما ورد في لسان العرب وجــدنا ابن منظور يعرف البيان بأنه: «ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها» (1).

فمادة (ب، ي، ن) في أصل تداولها عند العرب تتناول الدلالات التالية: الوضـــوح والإبانة، الكشف والظهور، الفصاحة واللسن، والقدرة على التبليغ والإقناع.

من الواضح أن كلمة "بيان" كلمة عربية خالصة، كانت معروفة قديما لكن المفهوم الذي نقصده بها اليوم حديث يختلف عما كانت تعنيه قديما.

فالبيان كما اصطلح عليه في دلالته المعاصرة، مصطلح ينسحب على «نـــصوص غالبا ما تكون موجزة، منشورة بكراس أو بجريدة أو مجلة، باسم حركة سياسية، فلـــسفية أدبية فنية: [مثلا]بيان الحزب الشيوعي بيان الرمزيين، بيان المستقبليين» (2).

فهذا التعريف ينبني على ثلاثة مقومات أساسية هي:

أ- **النوع:** فالبيانات غالبا ما تكون نصوصا موجزة.

ب- **فضاء التدوين:** كراس، جريدة، مجلة...، أي القناة التي يتم عبرها توصـــيل مضمون رسالة البيان إلى جمهور المخاطبين.

ج-**التوجه باسم حركة:** سياسية، فلسفية، أدبية، فنية، ...أي الجهة المسئولة عـــن إصدار هذا البيان.

يبدو أن هذه المقومات الثلاثة تمنح البيان وضعا اعتباريا خاصــــا، وتميــزه عـــن أجناس خطابية أخرى، تتقاسم معه الانتماء إلى ذات العائلة الأجناسية الكبرى، فهو يتقاطع مع مصطلحات أخرى من حقول دلالية قريبة منه كـــ"النـــداء" و"الإعـــلان" و"العريـــضة" و"التمهيد". إلا أن هناك نقاط اختلاف تحدد الفروق الطفيفة بينها «فالنداء يدعو إلى الفعل دونما اقتراح برنامج، الإعلان يؤكد مواقف، دون أن يطلب من المخاطبين الالتـــزام بهـــا

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب، ي، ن)، دار صادر، بيروت، ط(1412 هـــ-1992م) ، مج13 ، ص 67.

(2) Claude Abastado: Introduction à l'analyse des manifestes littérature, 1980,N39, p03. نقلا عن: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص80.

العريضة مطلب محدد موقع من قبل جميع المعنيين، أما التمهيد فيصاحب النص الذي يقدمه، فيشرحه ويبرره» (1).

لكن يبدو أنه لا توجد حدود واضحة تمام الوضوح تفصل بين هذه الأنواع، لذا يبقى هذا التمييز مؤقتا ونسبيا.

وإذا دققنا النظر في هذه البيانات يمكن أن نميز بين صيغتين عامتين للبيان كخطاب وهما(2):

أ- بيانات لغوية صريحة، بمقصدية أصلية واضحة، هي ذاتها مقصدية المرسل.

ب-خطابات وأفعال لغوية أو غيرها، تحتوي على فعل البيان وتتزلق لأداء وظيفته.

وعليه فالبيان «عمل استراتيجي يشكل برنامج عمل للجهة التي تصدره، بوصفه الإطار النظري والإجرائي لسياستها (كل أنواع السياسات)، إنه نظرية في المجال الذي يصدر فيه، وتصور شامل قائم على تعيين المسائل الجوهرية لا التفصيلية، وبالتالي فالبيان مشروع مستقبلي، إنه رؤية استشرافية، يحمل إرادة في التخلص من نسق فكري إلى نسق آخر، إنه يمثل إشعارا بالتحول، وغالبا ما يرتبط بحالات الانقلاب (في الحكم أو في غيره). وقد ارتبط كثير من الحركات السياسية والأدبية بصدور بيانات، توضح فلسفتها، وتدل صيغة البيان اللغوية على الطبيعة التبليغية لرسالته، فهو موجه إلى الآخر بقصد إشعاره بأن وضعا ما سيتغير، وأن وضعا جديدا هو بصدد الحدوث. إنه المعادل اللغوي للفعل الإنساني، الصرخة الموازية للحركة» (3).

وبناء على ما سبق يتضح أن البيانات هي نصوص تنظيرية منشورة بكراس أو جريدة أو مجلة، باسم حركة سياسية، فلسفية، فنية، أدبية ...الخ، موجهة إلى الآخر لتعلن عن نهاية وضع سائد وبداية وضع آخر جديد.

---

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 81.

(2) ينظرالمرجع نفسه . ص81.

(3) عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2005، ص12.

أنواع البيانات:

يعد البيان بمثابة رسالة اتصال الهدف منها إقناع المتلقين بمضمونها، فهو يـروج لمبادئ وأفكار قد تكون سياسية أو اجتماعية أو عسكرية أو فنية أو أدبية...الخ.

وتختلف البيانات تبعا لاختلاف المضامين التي تحملها والرسائل التي توجهها والمجالات التي تستخدم فيها، فمنها ماهو سياسي، ومنها ماهو شيوعي، ومنها ماهو عسكري، ومنها ماهو أدبي ...الخ.

- البيان السياسي:

تعتبر البيانات من الأدوات المباشرة في قواعد اللعبة السياسية التي تساعد القادة على مخاطبة الجماهير والاتصال بهم، ويشغل البيان السياسي حيزا هاما وأساسيا في العمل السياسي، إذ يحتاج كل تنظيم أو أي حركة سياسية، إلى جانب البرنامج السياسي والمنحى الأيديولوجي إلى تصريحات وبيانات خاصة به، يعبر فيها عن أهدافه وأفكاره وآرائه، كما يحاول إقناع وتعبئة وتوعية الجماهير للحصول على التأييد الشعبي لسياساته وقراراته المختلفة(1). ومن أمثلة ذلك نذكر:

- البيان الوزاري:

«وهو تصريح خطي يقرأه رئيس وزارة جديدة أمام مجلس النواب في الأنظمة البرلمانية يتضمن برنامج الحكومة الذي تعتزم تحقيقه في المجالات الرئيسية وخطها السياسي العام إزاء القضايا المطروحة في الداخل والخارج، وبالتالي يطلب رئيس الوزارة المكلف ثقة المجلس على أساس البيان الوزاري. ويفترض أن يقوم أعضاء المجلس بعد ذلك بمناقشة ما ورد في البيان وتأييد محاسنه، وانتقاد ثغراته وبعض سياساته، وطلب تعديله وفق هذه الانتقادات ومنح الثقة أو حجبها وفقا لمدى معارضة أو تأييد ما ورد في البيان الوزاري» (2).

---

(1) ينظر أحمد حمدي: الثورة الجزائرية والإعلام، دراسة في الإعلام الثوري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ص37.

(2) عبد الوهاب الكيالي وآخرون: موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 1999، ج1، ص633.

- **البيان الشيوعي:** وهو بيان أصدره كارل ماركس وفريدريك انجلز سنة 1848 يعتبر وثيقة هامة من وثائق الماركسية لاحتوائه، في عبارات موجزة على جوهر أفكـــار ماركس وانجلز، فهو يدعو العمال في جميع البلاد إلى الاتحاد ويشير إلى الصراع بـــين الطبقات واستغلال الطبقة العاملة، ويتنبأ بانهيار النظـــام الرأســـمالي وقيـــام ديكتاتوريـــة البروليتاريا. وكان الغرض من إصداره أن يكون مصدر إلهام وخطة العمل والراية التـــي تلتف حولها الطبقة العاملة في ثورات 1848م.

وبهذا يكون أهم وثيقة صدرت علـــى شـــكل بيـــان متـــضمنة بـــرامج ومبـــادئ الشيوعية(1).

أما في مجال الاقتصاد فإن الحكومات والمؤسسات تقدم تقـــارير لتوضـــيح بيـــان الأسعار وبيان الأوضاع المالية، كما نجد على الصعيد التجـــاري مـــا يـــسمى بالبيانـــات التجارية.

- **البيانات التجارية:**

هي: «الإيضاحات التي يضعها التاجر أو المنتج على بضائعه أو منتجاته، للدلالـــة على عددها أو مقاسها، أو كيلها، أو طاقتها، أو وزنها أو مصدرها، أو طريقة صـــنعها أو إنتاجها، أو عناصر تركيبها، أو اسم أو صفات منتجها أو صانعها، أو وجود بـــراءات اختراع أو غيرها من حقوق الملكية الصناعية، أو أية امتيازات أو جـــوائز أو مميـــزات تجارية أو صناعية. ويستلزم القانون صحة هذه البيانات، ويفرض عقوبات علـــى عـــدم صحتها مع إمكان ضبط البضائع وحجزها، حصرا للمنافسة غير المشروعة واتقاء للغش ورعاية لمصالح المستهلكين» (2).

وهناك نوع آخر من البيانات يستخدمها العقل في التفكيـــر لاســـتخلاص الحقـــائق والمعلومات وهي:

---

(1) ينظر: الموسوعة العربية الميسرة، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، دار الجيل، بيروت، القاهرة تونس، ط2، 2001، مج 2 ، ص623.

(2) المرجع نفسه، ص623.

- بيانات DATA:

إن «البيانات هي المادة الخام التي يستخدمها العقــل فـــي التفكيــر لاســتخلاص المعلومات، فالمعلومات هي نتائج معالجة البيانات تحليلا أو تركيبا لاستخلاص ما تتضمنه هذه البيانات أو تشير إليه من مؤشرات وعلاقات ومقارنات وكليات وموازنات ومعادلات وغيرها.. وذلك من خلال تطبيق العمليات الحسابية والطــرق الإحــصائية والرياضــية والمنطقية أو من خلال إقامة النماذج وما شابه ذلــك، وعليــه فالبيانـــات هـــي ركيـــزة المعلومات، هي المتغير المستقل والمعلومات هي المتغير التابع.

والبيانات DATA هي جمع بيان DATUM، وتمثل مجموعة مـــن الحقـــائق أو الأفكار أو المشاهدات أو الملاحظات أو القياسات، وتكون في صورة أعداد أو كلمـــات أو رموز مكونة من أرقام أو حروف أبجدية أو رموز خاصـــة، وهـــي تـــصف فكـــرة أو موضوعا أو حدثا أو هدفا أو أي حقائق أخرى» (1).

- البيانات العسكرية:

وهي وثائق رسمية تتضمن أوامر وقرارات الهيئات القيادية التـــي تأخـــذ طابعـــا إلزاميا، وتحمل مجموعة من المعلومات الخاصة الموجهة أساسا إلى أفراد القوات المسلحة وذلك قصد تزويدهم بالمعلومات الضرورية لتنفيذ النشاطات الحربية التـــي سيمارســـونها وكذلك توسيع أفق هؤلاء الأفراد وتعويدهم على التفكير السليم وجعلهم أكثر قـــدرة علـــى معالجة الأفكار ودراستها(2).

ولا شك أن هذه البيانات تقدم عددا من الأسس والمبادئ العـــسكرية الهامـــة فـــي المجالات الإستراتيجية الخاصة بالتعبئة والإعداد السياسي النفسي، والتنظيم العام، وإعداد الدولة للحرب. كما أنها تطرح قدرا كبيرا من التعمق والإمعان لأنها ترتبط بجوانب أخرى كالاقتصاد والسياسة والاجتماع وتستند إلى مبادئ العلم العسكري، وفن الحرب.

---

(1) محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2003، مج 2 ، ص153.

(2) ينظر: الهيثم الأيوبي وآخرون، الموسوعة العسكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، ط1981 ص286.

غير أن الظروف تملي أحيانا نوعا من البيانات التضليلية التي تقدم بصورة مغايرة للحقيقة وبما يخدم مصلحة الدولة المعنية مثل البيانات العسكرية بين الدول المتحاربة التي تعلن فيها عن احتلال مواقع عسكرية وتحقيق انتصارات ميدانية غير حقيقية(1).

- البيان الفني:

لقد اتضح لنا من ملاحظة صيغ البيان أن البيانات إما أن تكون لغوية صريحة وإما أن تكون خطابات وأفعال لغوية أو غيرها تحتوي على فعل البيان وتتزلق لأداء وظيفتـه إذ «يمكن للبيان أن ينهض على صيغ أخرى خارج جنسه الخطابي المعتاد. وهو إن كان تمظهره الأصلي يتصل بالبعد اللساني وبخصائص تلفظية وأسلوبية محددة، فإنه قد يأخـذ صيغا مداورة، يمكن أن تحافظ على التمظهر اللساني مع تعديل القصدية بتحويلهـا مـن مقصدية تنظيرية إلى أخرى إبداعية، مثلما يمكن أن ينتظم، جزئيا، أو كليا فـي أجنـاس خطابية غير لغوية كالموسيقى أو التشكيل أو السينما. ونقصد تحديدا الأعمـال الإبداعيـة المنطوية على قوة تنظيرية أو المفجرة لحركات فنية. ويسعفنا تاريخ الفن بأكثر من حالـة إبداعية، تفتقت عنها ظلال وآفاق تنظيرية، بحكم إنجازها لوظيفـة البيـان وأثـره» (2). فهناك عدة نماذج إبداعية تشخص الوظيفة –بيان في حقلي الموسيقى والرسـم يـصاحبها تناسل البيانات المتصلة بالفن عموما والتي تعمل على تقـديم هـذه الأعمـال للجمهـور والتعليق عليها، وكذلك ترجمة أفكار أصحابها حول الفن.

وبحكم التخصص الذي نحن بصدده فإن ما يهمنا من أنواع هذه البيانات هو البيان الأدبي.

---

(1) ينظر: محمد حمدان المصالحة: الاتصال السياسي مقترب نظري – تطبيقي، دار وائل للنشر والتوزيع عمان،الأردن ط2 (1422 هـ–2002م)، ص 68- 69.

(2) نبيل منصر:الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 87-88.

- **البيان الأدبي:**

يبدو أن مصطلح البيان انتقل من عالم السياسة والاقتصاد إلـى المجـال الأدبـي فأصبحت كلمة البيان تدل فيما تدل على نص نقدي نظري، فردي أو جمـاعي، ينجـزه شاعر (أو شعراء)، أو كاتب (أو كتاب) أو ناقد (أو نقاد)، في مفصل تاريخي ثقافي معين يدفعهم إلى ذلك نزوع إلى التجديد والحداثة والثورة على المألوف، وتجاوز الواقع الأدبي السائد، بحجة تآكله وترهله، وفقده لأسباب الحياة ويظهر البيان إرهاصا بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية كما أنه يعبر عن لحظة انفجار فكرية ووجدانية مخزنة في الذات، تنبثق من بين أعطاف نسق ثقافي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا قاصرا مترهلا، عاجزا عن الفعل والفاعلية. ومن ثم يتميز البيان الأدبي بكونه إعلانا عن ميلاد فعل أدبي جديد، أو مدرسة أدبية جديدة، أو حركة نقدية جديدة، أو توجه أدبي جديد (بيانات المدارس الأدبية وأهمهـا بيانات السريالية، وبيانات الشعراء والكتاب والنقاد). وغالبا ما يتضمن البيان الإشارة إلى التغيرات الحضارية التي تستوجب الانتقال إلى كتابة جديدة، كما تتضمن الخلفية الجمالية التي تعتمدها المدرسة أو التيار(1).

وقد واكب الشعراء والنقاد حركة الشعر المعاصر ببيانات أدبية موجهة أساسا إلـى القارئ كان هدفها الإفصاح عن نظريتهم الجديدة في مفهوم الشعر وماهيته ووظيفته. وقد كتب عدد من الكتاب العرب (وغير العرب) بيانات من هذا النوع، ومعظمهم من الشعراء من أمثال البياتي، والسياب وأدونيس (الذي أفرد كتابا من كتبه لبياناته الأدبيـة والفكريـة وهو كتاب: فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة) ومحمد بنيس (في كتابة حداثة السؤال) إلى غير ذلك من البيانات الأدبية.

ومن الملاحظ أن نظام البيان عند أدونيس قد هيمن علـى كتـاب البيانـات بعـده فتأثروا به كثيرا سواء في الهاجس الفلسفي المتمثل في الحداثة ، أم في لغة البيان القائمـة على التفتيت والهدم والاستفزاز والمراوغة والمجازية، إلى درجة اعتبار البيان الأدونيسي أصل البيانات الأدبية التي جاءت بعده(2).

---

(1) ينظر: عبد الله العشي: زحام الخطابات، ص13.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

- لغة البيان:

«يصاغ البيان في شكل ثوري وحماسي بلغة كثيفة معبرة، منتقاة انتقاء بارعا متلبسة بالمجاز والغموض والغريب والسحر، تحاول أن ترقى إلى لغة المقدس والسحري والعجيب، بغية التأثير المضاعف في المتلقي، لغة تنبع من الداخل، يمتزج فيها الروحي بالمادي، تحمل مضامين غريبة يصعب فك رموزها بسهولة. لغة تمتد بين المعقول واللامعقول، بين الجدية والعبث. لغة متحررة من ضوابط التقاليد وقواعد الكتابة وأصول المخاطبة، لغة تسعى إلى مغايرة الراهن ما أمكن، وزلزلة المسلمات والبدهيات وما اتفق عليه. تأتي هكذا لهز قناعات المتلقي ومراوغته وتغيير ذوقه وكسب حساسيته، لغة قائمة على التشظي والتفتيت وزرع الفوضى في النظام وخلخلة الأسس التي يقوم عليها الواقع الأدبي، والوعي الأدبي، لغة قائمة على الجمل القصيرة الموحية والمعبرة والمستفزة، لغة سريعة تسابق الوقت وتسعى إلى تجاوزه، لغة مدهشة تصدم أفق انتظار المتلقي» (1).

لغة البيان، إذن هي القالب الذي تصاغ فيه الفكرة (أو الأفكار) التي يقوم عليها. فالبيان بوصفه خطابا تنظيريا إقناعيا يعمل على إقناع المتلقي بشتى الطرق ووسيلته في ذلك الكلمة وهذا من خلال الاستخدام الذكي للغة، وبذلك يجد البيان طريقه سهلا إلى عقل القارئ ونفسه.

هكذا تكمن فعالية البيان في لغته، وإذا خلا البيان من هذه اللغة المثيرة الصادمة فلا يكون له من التأثير إلا التأثير العقلي، أما البيانات التي توظف اللغة بطريقة مميزة، فلا تسعى إلى مخاطبة عقل القارئ فقط، بل تتجاوز ذلك إلى مخاطبة كل كيانه: عقلا ووجدانا، روحا وجسدا، وعيا وجنونا، حاضرا وغيبا، فمنطق الثورة الذي يصدر عنه البيان يدفعه إلى توظيف كل آليات الخطاب المؤثرة فكريا وبيانيا ووجدانيا.

كل ذلك يجعل البيان من أكثر الخطابات النقدية جرأة في الفكر وإبداعية في الأسلوب، وقوة في التأثير على المتلقي.

(1) عبد الله العشي : زحام الخطابات، ص 13- 14.

البيان حلم، تعال، رؤيا، نبوءة، استشراف مغرق في الصوفية والثورية. ولذا يأتي محملا بشتى الدلالات والمعاني والمشاعر، يسعى إلى أن يكون نصا شاملا، نصا مطلقـا يحتوي الأدبي والجمالي والثقافي والسياسي والحضاري معا.

هكذا يكون البيان الأدبي دليلا على تغيرات متعددة في الذات والذائقة الأدبية، فـي مجمل الواقع الأدبي بكل مكوناته (المبدع، النص، المتلقي، والسياقات المختلفة) (1).

هذا ما سيحاول البحث أن يبينه في الفصول التالية، وذلـك مـن خـلال دراسـة مجموعة من بيانات الشعريين العرب المعاصرين التي تحتل موقعا مركزيا فـي مـشهد التنظير للشعر العربي المعاصر.

(1) ينظر: عبد الله العشي : زحام الخطابات، 14، 17، 18.

الفصل الأول: سيرورة القصيدة

- نزار قباني وولادة القصيدة

- يوسف الخال ومفهوم الخلق الشعري

- هاجس الكتابة: بيان موت الكورس

لقد كان من الطبيعي أن تعد قضية الإبداع الشعري من القضايا الهامة التي شغلت اهتمام النقاد، القدماء منهم والمحدثين على السواء، وأخذوا يبحثون في كيفية إبداع الشعر علهم يفلحون في إماطة اللثام عن سر تميز الشاعر بعمله الإبداعي الذي يبعث في النفوس الحيرة والإعجاب في آن معا.

وقد أورد "الجاحظ" (ت 255هـ) في كتابه "البيان والتبيين" نصا نقديا يعد أهم ما تعرض لمسألة الإبداع وهو صحيفة "بشر بن المعتمر" التي يقول فيها: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك... »**(1)**.

فبشر هنا يركز على ضرورة اختيار ساعة النشاط وفراغ البال كوقت للكتابة كما يركز على عمليتي "الطبع" و "التكلف" يقول: «فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك، وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق»**(2)**.

وبذلك فقد اهتدى "بشر" إلى «القدرات الإبداعية وما يصحبها من نشاطات نفسية في أثناء عملية التفكير ساعة نشاط المبدع. وفي حالة انقباضه وشدة الجهد الذي يرهق تفكيره فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب والجمود، والشعور بالضيق. ولا يتحرر من هذه الحالة إلا بإطلاق مشاعره المكبوتة حيث تتجدد أفكاره، من خلال استعادة نشاطه وحيويته، ولا يتأتى ذلك إلا بخلق انسجام بين فاعلية الإبداع والطاقة الحيوية المتوفرة لديه بغية السعي نحو غاية أسمى في حياته الإبداعية»**(3)**.

ثم جاء "أبو هلال العسكري" ليوضح ما ورد في الصحيفة بقوله: «إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك فإذا غشيك الفتور

---

(1) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ج 1 ، ص 135.

(2) المرجع نفسه، ص 138.

(3) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان –الأردن، ط1 (1419هـ–1998)، ص 31.

وتخونك الملال فأمسك، فإن الكثير الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخـــواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقل عنك غناؤها... »(1).

فأبو هلال العسكري يؤكد ضرورة اختيار لحظات الإبداع الشعري، وما ينتج عنها من خواطر هي كالينابيع، يزيد عطاؤها ويقل من وقت لآخر.

وهذا ما تعرض له "أبو تمام" في وصيته للبحتري حين قال: «يا أبا عبادة تخيـــر الأوقات، وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقـــات أن يقـــصد الإنسان لتأليف شيء، أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظهـــا مـــن الراحة وقسطها من النوم... »(2).

ولعل الغموض الذي يحيط بالعملية الإبداعية في الشعر هو ما دفع الثقافات القديمة إلى القول بوجود قوى غيبية تلهم الشاعر وتوحي إليه والتي سماها اليونـــان والرومـــان (آلهة الشعر)، وسماها العرب (شياطين الشعر)، وبهذا يكون الإبداع عندهم تلقائيـــا يـــرد على الشاعر دون أن يتوقعه، غير أن معاناة الشعراء أثناء عملية المخاض الإبداعي تؤكد أن الخواطر الشعرية لا تتأتى إلا بعد جهد كبير ووعي عميق وإعمال للفكر طويل، وهذا ما نستشفه من خلال تصريحات الشعراء أنفسهم، فقد أورد الجاحظ أبياتا لسويد بن كراع العكلي يصف فيها معاناته في العملية الإبداعية والتي يقول فيها:(3).

أَبِيـــتُ بِـــأَبْوابِ القَوَافِـــي كأنَّمـــا ... أُصادِي بها سِرْبًا من الوحْشِ نُزَّعَا

أُكالِئُهـــا حَتَّـــى أُعَـــرِّسَ بَـــعْدمَـــا ... يَكُـــــونُ سُحَيْـــرًا أَوْ بُعَيْدًا فَأَهْجَعَا

---

(1) أبوهلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر)،تح :علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم،منشورات المكتبة العسكرية،صيدا–بيروت،(1406ه–1986م)، ص133 .

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، نح محمد محي الدين عبد الحميد،م. السعادة بمصر ط3 ،(1383هـ–1964)،ج 2 ، ص 114.

(3) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج 2، ص 12.

وكذلك قول الفرزدق : «أنا أشعر تميم (عند تميم) وربما أتت علي ساعة ونـــزع ضرس أسهل علي من قول بيت» (1).

ويرى الشاعر "ادغار آلان بو" (Edgar Allan Poe) في صعوبة الإبـــداع «أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشعر، فهـــم لا يصفون ذلك الجهد، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر فـــي نـــوع مـــن النشوة ومن الجنون الفني» (2).

وبذلك تبدو العملية الإبداعية عملية معقدة، إذ أن المبدع من خلال التجارب التـــي يمر بها أثناء قيامه بفعل الإبداع، يعاني معاناة شديدة.

لقد ميز النقاد بين طريقتين في إبداع الأعمال الفنية تقوم الأولـــى علـــى التلقائيـــة والمفاجأة، أما الثانية فتقوم على التأني والتروي وبذل الجهد وإعمال الفكر(3).

الطريقة الأولى نجد الشاعر ينظم فيها عفو الخاطر دونما حاجة إلى بذل الجهد أما في الثانية فهو يبذل جهدا كبيرا، ولعل النصوص التالية هي خير ما نمثـــل بـــه للنظريـــة الثانية، فهذا "ابن طباطبا" (ت322 هـــ) يقول في صناعة الشعر: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بمـــا تقتـــضيه مـــن المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه (...) فإذا كملـــت لـــه المعـــاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تح : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان،ط1 (1401هـــ–1981م)،ص 21.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982،ص 368.

(3) ينظر: عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر 1999، ص310 وما بعدها.

ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرمُّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظـــة سهلة نقيـــة... » (1).

كما تحدث ابن رشيق القيرواني أيضا عن صنعة الشعر بقوله أن من الشعـــــراء « من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه، ثـــم أخذ مستعملها وشريفها ومساعد معانيه وما وافقها، واطرح ما سوى ذلك إلا أنه لابـــد أن يجمعها ليكرر فيها نظره، ويعيد عليها تخيره في حين العمل، هذا الـــذي عليـــه حـــذاق القـــوم» (2).

وهذا ما ذهب إليه "أبو هلال العسكري" في "كتابه" الصناعتين" حينمـــا قـــال: «إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، واخطرها قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها،وقافية يحتملها،فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك» (3).

وهكذا يتضح لنا من النظرة القديمة للشعر بأنه صناعة؛ فالشاعر حينما يأتي لينظم قصيدة يستدعي المعاني التي يريد أن ينظم فيها مسبقا ويلبسها ما يناسبها من الألفاظ ومـــا يوافقها من الأوزان والقوافي ثم يوفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ويستمر في عمله هذا إلى أن تكتمل القصيدة.

كانت هذه لمحة موجزة عن نظرة القدماء إلى العمليـــة الإبداعيـــة فكيـــف نظـــر المعاصرون إليها؟

---

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2 (2005-1426هـ) ، ص11.

(2) ابن رشيق القيرواني : العمدة، ج1،ص 211.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص139.

- **الشاعر المعاصر والعملية الإبداعية:**

لقد عرف القدماء الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى" وهذا التعريف نابع من نظرتهم السابقة إلى العملية الإبداعية. أما الشاعر المعاصر فإنه يضيق ذرعا بهذا التعريف الذي لم يعد صالحا للتعبير عن واقعه الفكري، فيبدأ بالتفكير في التأسيس لكتابة جديدة تتماشى وظروف حياته القلقة، المتوترة. إنه مسكون بهموم التغيير والتجديد، وهاجس التغيير هذا لا يتم تجسيده على أرض الواقع إلا بالتحرر من عمود الشعر الذي احتكر تاج الملك لنفسه وتربع على عرش الشعر لسنين طويلة، وهدم القديم وتجاوزه إلى أنماط أخرى جديدة غير مألوفة.

وهذا التغيير يمس العملية الإبداعية بكل مكوناتها (المبدع،العمل الإبداعي،المتلقي).

وقد ظهرت حديثا العديد من الكتابات التي تناولت عملية الإبداع عند عدد من الشعريين العرب المعاصرين من شعراء نقاد ونقاد محترفين فحاول كل منهم أن يدلي بدلوه في هذه القضية لتقديم إجابات عن التساؤلات الكثيرة المطروحة التي تتعلق بهذه العملية الغامضة وهذا انطلاقا من خلفيات معينة تحدد رؤية هؤلاء المعاصرين للظاهرة الإبداعية، وحاولوا مقاربة مفهوم الشعر من خلال كتابات نقدية ترمي إلى ربط المتلقي بالحركة الإبداعية الجديدة، فكان أن أصدروا بيانات شعرية تتضمن مواقفهم النقدية وقد تجلت في المقدمات التنظيرية لدواوينهم الشعرية وبعض كتاباتهم النقدية من كتب ومقالات مختلفة.

وقد وقع الاختيار على مجموعة من الشعريين العرب المعاصرين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة النقد والتنظير لحركة الشعر المعاصر وذلك من خلال بياناتهم الشعرية وهي:

بيان نزار قباني:" في الشعر" (1947) وهو مقدمة ديوانه "طفولة نهد" (1948).

بيان نازك الملائكة: مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (1949).

بيان بدر شاكر السياب: مقدمة ديوانه "أساطير" (1950).

بيان عبد الوهاب البياتي: "إعادة نظر واجبة" (1953).

بيان فدوى طوقان: "التمرد على البيت"(1953).

بيان أنسي الحاج: مقدمة ديوانه "لن" (1960).

بيان يوسف الخال:"مفهوم القصيدة الحديثة" (1963).

بيان أدونيس :"بيان الحداثة" (1979-1992).

بيان (قاسم حداد- أمين صالح): "موت الكورس" (1984).

وسيحاول هذا الفصل من البحث أن يبين إسهامات هؤلاء الحداثيين في المــشروع التنظيري لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر انطلاقا من وجهات نظــرهم إلـــى طبيعة التجربة الشعرية وآلية إنتاج العمل الإبداعي.

الملاحظ في كتابات الشعريين العرب المعاصرين الذين ذهبوا إلى الحــديث عــن التجربة الشعرية هو أنهم حاولوا فهم حقيقتها ورصد الحالة الشعورية التي تنتاب الــشاعر المعاصر لحظة المخاض الإبداعي والبحث عن الدوافع والأسباب الظاهرة والخفية التـــي تقف وراء العملية الإبداعية.

والجدير بالذكر أن الآراء حول عملية خلق القصيدة تتباين، وحديث الشعراء عــن التجربة الشعرية يختلف من شاعر إلى آخر.

- نزار قباني وولادة القصيدة:

كيف نظر "نزار قباني" الشاعر الناقد إلى العملية الإبداعية؟ وإلى مفهوم الشعر؟

هذا ما سيحاول البحث أن يبرزه من خلال تحليل بيانه الشعري المتمثل في مقدمة ديوانه "طفولة نهد" ،هذا الديوان الذي أثار إشكالات متعددة هزت المجتمع العربي بصفة عامة والسوري بصفة خاصة وهذا يدل على قوة وأهمية الثورة الشعرية التي أحدثها نزار قباني في معمار القصيدة العربية منذ أن صدر ديوانه الأول "قالت لي السمراء" عام (1944) وتلاه الديوان الثاني "طفولة نهد" في سنة(1948).

لقد طرح نزار قباني سؤال: ما هو الشعر؟ فأجاب قائلا: « كل ما قيل في هذا الموضوع لا يتعدى دراسة نتائج الغضب والانفعال والسرور على جسد الإنسان، وكما يدرس علماء الفيزياء آثار التيار الكهربائي من ضوء وحرارة وحركة، وجميع ما قرأته من نظريات المعنى، والفكرة والصورة واللفظ والخيال ونسبة كل منها في البيت إنما تدرس آثار التجربة الشعرية في العالم الخارجي، أي بعد انتقالها من جبين الشاعر إلى الورق» (1). وقد رفض أن يضع تعريفا دقيقا للشعر أو أن يؤسس نظرية شعرية يقول : «ليس هناك نظرية للشعر.. كل شاعر يحمل نظريته معه.. والشعراء الذين حاولوا أن (ينظّروا) في الشعر، خسروا شعرهم، ولم يربحوا النظرية» (2).

فإذا كانت كتابة الشعر عملية صعبة فإن الكلام عنه يبدو أصعب بكثير «فالشاعر يكتب.. ولكنه أسوأ من يفسر كيمياء الكتابة» (3). فنزار قباني يرى أن تأمل الشاعر لما يجري في داخله أثناء عملية الإبداع عمل عسير صعب كالصعوبة التي تعترض المرآة عندما تحاول أن ترى نفسها.. والوردة عندما تحاول أن تشم عطرها.. (4).

---

[1] نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد" في الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 1974، ص (ح).

[2] نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط3 ،2003، ص 24.

[3] المرجع نفسه،ص37.

[4] المرجع نفسه، ص 29.

لهذا فهو لا يجرؤ على «تحديد جوهر الشعر.. لأنه يهزأ بالحدود» (1). ثم تساءل «ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفا؟ ألسنا نتقبل أكثر الأشياء التي تحـيط بنـا دون مناقشة؟ فالروائح، والألوان، والأصوات التي يسبح كياننا فيها، تبعث اللذة فينـا دون أن نعرف شيئا عن مادتها وتركيبها. وهل تخسر الوردة شيئا من فتنتها إذا جهلنـا تاريـخ حياتهـا؟» (2).

وفي معرض حديثه عن لا محدودية الشعر، وكيف يهزأ بالحدود يقـول: «كلمـا حاولت أن أتعقب الشعر إلى حيث يسكن.. هرب مني. ثلاثون سنة، وأنا أحاول أن أفاجئه بملابسه الداخلية، أو عاريا.. ولكنه في كل مرة كان يلبس طاقيـة الإخفـاء.. ويتبخـر كالروح النقي.. كنت أريد أن أهاجمه، وهو بين قواريره، وخرائطه، وأقلامـه الملونـة.. ولكنه في كل مرة كان يشعر بالخطر.. كان ينسف المعمل الذي يشتغل فيه.. ويتلاشـى بعد ثلاثين سنة من مطاردة الشعر في كل البيوت السرية التي كان يلتجئ إليها، وفي كل العناوين الكاذبة التي أعطاها للناس، اكتشف أن الشعر وحش خرافي لم يره الناس، ولكنهم رأوا آثار أقدامه على الأرض.. وبصمات أصابعه على الدفاتر» (3).

يخلص نزار من مطاردته للشعر إلى أنه كالوحش الخرافي لا يحد ولا يقبض عليه فكلما دنوتَ منه ازداد تخفيا وغموضا وازددت أنت بعدا عنه وجهلا لماهيته.

وانطلاقا من ذلك يرفض نزار التعريف التقليدي للشعر بأنه: «هو الكلام الموزون المقفى»، وهو التعريف الذي اعتبره من أهزل التعريفـات التـي قرأهـا فـي طفولتـه يقـول: « أليس من المخجل أن يلقن المعلمون العرب تلاميذهم فـي هـذا العـصر عصر فلق الذرة ومراودة القمر، مثل هذه الأكذوبة البلهاء؟» (4).

---

(1) نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد"، ص(ح).

(2) المصدر نفسه، ص (ط).

(3) نزار قباني: قصتي مع الشعر، دط، دت ، ص 22-23.

(4) نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد"، ص(و).

ويؤكد بأن الشعر ليس (كلاما) موزونا وأن كلمة (كلام) هذه.. تقف في قلبه يابسة كالشوكة لأن ما يدور على ألسنة الباعة في الأسواق من حديث هو كلام والــضجة التـــي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام الموزون.. أيضا.

ثم يتساءل قائلا: «هل الشعر عند سادتنا العروضيين هو هذا النوع من الكلام دون أن يكون ثمة فرق بين كلام (ممتاز) وكلام (رخيص)؟» (1).

غير أن نزار يرفض هذه التعريفات القديمة للشعر، التي اعتبر أنها مازالت تـــدور حول «الغلاف الخارجي لكوكب الشعر» (2). إنها لا تتجاوز الشكل الخارجي للشعر إلى جوهره ولا تتعدى مستوى السطح إلى العمق، ليعطي تعريفه الجديد للشعر الذي هو مجرد اجتهادات شخصية، لا يهدف من ورائها إلى «تعليب التجربة الشعرية» (3)، لأن الــشعر حالة لا تستقر على أي حال، يقول: «لنتواضع إذن على القول: إن الشعر هـــو كهربـــة جميلة، لا تعمر طويلا تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيـــال وذاكـــرة وغريزة مسربلة بالموسيقا، ومتى اكتسب الهنيهة الشعرية ريش النغم، كان الــشعر فهـــو بتعبير موجز النفس الملحنة» (4).

من هنا يحدد الشعر عند نزار قباني بهذه الكهربة الجميلة التي تحدث فـــي لحظـــة شعرية أو هنيهة شعرية هي ساعة التلقين المبدع. فللشعر عنده هنيهة «لا تعرف موســـما ولا موعدا مضروبا، فكأنها فوق المواسم والمواعيد. وأنا لا أعرف مهنة يجهل صـــاحبها ماهيتها أكثر من هذه المهنة التي تغزل النار.. والذي أقرره أن الشعر يصنع نفسه بنفـــسه وينسج ثوبه بيديه وراء ستائر النفس، حتى إذا تمت له أسباب الوجـــود، واكتـــسى رداء النغم، ارتجف أحرفا تلهث على الورق.. ولقد اقتنعت أن جهدي لا يقدم ولا يؤخر فـــي ميعاد ولادة القصيدة فأنا على العكس أعيق الولادة إذا حاولت أن أفعل شيئا. كـــم مـــرة.. ومرة.. اتخذت لنفسي وضع من يريد أن ينظم، وألقيت بنفسي في أحضان مقعـــد وثيـــر

[(1)] نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد"، ص (و).

[(2)] نزار قباني: ماهو الشعر، ص 32.

[(3)] المرجع نفسه، ص 39.

[(4)] نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد"، ص (ط)

وأمسكت بالقلم، وأحرقت أكثر من لفافة.. فلم يفتح الله علي بحرف واحد، حتى إذا كنت أعبر الطريق بين ألوف العابرين أو كنت في حلقة صاخبة من الأصدقاء، دغدغني ألف خاطر أشقر.. وحملتني ألف أرجوحة معطرة إلى حيث تفنى المسافات... » (1).

وهنا يؤكد نزار على أن الشعر حالة وحي أو إلهام ويشير إلى لحظة ميلاد القصيدة التي تأتيه بشكل مباغت وعلى حين غرة من أمره لذلك يصعب عليه أن يتحدث عن طريقة تشكل القصيدة، كما أنه يعترف بغموض العملية الإبداعية التي لم يجد لها تفسيرا مقبولا لذلك نراه يقول: «ليس عندي أية نظرية عن ذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي من أين يجيء..وإلى أين يذهب؟ أنا أتلقى الزلزال مستسلما ومدهوشا.. وأخرج من تحت رمادي وخرائبي ولا أدري ما الذي حصل.. وكما لا يمكن توقيت الزلازل لا يمكن توقيت الشعر.. إنه هجمة مباغتة تشق حفرة كبيرة في سكوننا، وفي وجودنا، وتنسحب قبل أن أستطيع اللحاق بها» (2).

وعلى الرغم من اعترافه بغموض العملية الإبداعية إلا أنه حاول أن يقدم بعض التأملات والاجتهادات الشخصية لتفسير عملية الخلق هذه من خلال كتاباته عن التجربة الشعرية علّه يفلح في إزالة بعض الغموض الذي يكتنف هذه العملية يقول:

« تجيئني القصيدة –أول ما تأتيني– بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة. تضرب كالبرق وتختفي كالبرق. لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب،مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها. أرجع للظلام، وأنتظر التماع البرق من جديد(...) ومن تجمع البروق وتلاحقها، تحدث الإنارة النفسية الشاملة وأبدأ العمل على أرض واضحة، في هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتي، وممارسة النقد الذاتي عليها» (3).

إذا، هو يؤكد على ضرورة الموهبة والطبع في الشاعر لكن ذلك لا يكفي بل لابد من دعمهما بالثقافة والتأمل، يقول: « الطبع هو الشرارة الأولى. والصنعة هي مولد

(1)نزار قباني : مقدمة "طفولة نهد"، ص (ط،ي).

(2)نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 21.

(3)المرجع نفسه، ص 186-187.

الكهرباء الذي لابد من تزويده بالطاقة الثقافية ليستمر فـــي الإنـــارة.. وإلا توقـــف عـــن العمـــل» (1)، وهنا يلتقي مع "دي لا كروا" "Delacroix" الذي يرى بأن الإلهام وحده لا يكفي لتفسير الإبداع «وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بـــل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها» (2).

والشاعر عند نزار قباني هو هذا «الرجل الـــذي يحمـــل بـــين رئتيـــه قلـــب الله ويضطرب على أصابعه الجحيم، وتداعب أشواقه النجوم وتفزع تنهداته الليل، ويتكئ على مخدته الصباح» (3)، إذ أن الشاعر يخلق عالمه الخاص ويصير بذلك الكاهن والإله معـــا حين «لا يبقى وجود لكل ما هو خارج الذات، وحين يصير الشخص غنيا بذاته غنـــى الله بذاتـــه» (4)، فالشاعر يحيل كل ما يختلج في أعماقه من مشاعر وأحاسيس إلى قـــصائد رائعة تنقل إلى المتلقي الذي تهتز نفسه طربا لها، فتحدث له هذه الحالة السمحة القريـــرة التي يغرق فيها والإنسان يقول الشعر لأنه لو لم يفعل ذلك لاختنق بفيضاناته الداخليـــة إذ أن للنفس البشرية، كما للجلد البشري، مسامات تتنفس من خلالها، والشعر هو مجموعـــة المسامات النفسية التي تساعد الإنسان على التخلص من انفجـــارات أفكـــاره ومـــشاعره وارتفاع منسوب المياه الجوفية في أعماقه(5).

من هنا يتبين لنا أن الشعر عند نزار قباني هو ما كان تعبيرا عن النفس البـــشرية بكل جوارحها، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية، وبكل أحلامها الممكنة وغير الممكنـــة فهو يحيط بالوجود كله، ونزار يكتب لأي إنسان يشترك معه في الإنـــسانية ويـــسعى لأن يكون الفن ملكا لكل الناس للتوصل إلى إقامة المدينة الشعرية الفاضلة التي يقـــول بأنهـــا

---

[1]نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير) ،1999،ج8 ص 608.

[2]مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1981، ص 188.

[3]نزار قباني: مقدمة "طفولة نهد"، ص (و).

[4]والاس فاولي: عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، (1401هـ–1981م)، ص68.

[5]ينظر نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 195.

خطرت بباله في عام (1948)عندما كتب مقدمة ديوانه" طفولة نهد"(1) لتكون إلى جانـب مدينة الفارابي (الفاضلة)، وحينئذ فقط يكتشف الإنسان نفسه ويعرف الله.

وهكذا يتضح لنا، من خلال ما تقدم، الكثير من معالم نظرة نزار النقدية التي لعبت دورا بارزا في التنظير لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصـر. وإن كـان يعتبـر تصوره هذا حول مفهوم العملية الإبداعية مجرد انطباع أولي، خاص به، لذلك فهو يطلب من كل شاعر أن يقدم لنا شهادته، عن طريقته في استقبال هذه الزلازل، فربما تـساعدنا كثرة المعلومات والشهادات على استكمال ملف الشعر!

فيا ترى ما هو رأي الشاعر الناقد "يوسف الخال" في عملية الخلق الشعري؟

---

[1] ينظر نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان ، ط2 ، كانون الثاني (يناير) 1999،ج7، ص 501.

– يوسف الخال ومفهوم الخلق الشعري:

"يوسف الخال" هو أحد الشعراء النقاد الذين ساهموا مساهمة كبيرة في التنظير لحركة الشعر العربي المعاصر بكتاباته النظرية حول الشعر وحداثته، ويتجلى ذلك في مجلة "شعر" والجهود التي بذلها في تأسيسها فقد «استقطب يوسف الخال المجددين لمجلة شعر لأنه أراد لمجلته أن تكون ممثلة الشعر الجديد» (1).

ويمكن أن نستشف من دراساته النقدية بعض إشعاعات التجديد الشعري الذي نادى به، ولعل دراسة بيانه الشعري "مفهوم القصيدة الحديثة" من شأنها أن تساعد على كشف النقاب عن آراء يوسف الخال في طبيعة الخلق الشعري.

يستهل "يوسف الخال" بيانه بالحديث عن عملية الخلق الشعري التي تبدأ بدافع غامض مما يجعل من محاولة شرح الحالة التي تولد فيها القصيدة عملية صعبة، إذ تبدو القصيدة في بداية الأمر غامضة تماما في ذهن الشاعر، فلا يتضح شكلها وتفاصيلها الدقيقة إلا عندما ينتهي من كتابتها، غير أن الشاعر الأصيل في نظر" الخال "حينما ينتهي من عمل قصيدته لا يجد أية «صلة بين ما أراد أن يقوله وبين ما قاله في هذه القصيدة» (2) فربما يكون دافع الخال إلى مثل هذا القول هو أن الشاعر في لحظة المخاض يكون واقعا تحت تأثير هاجس الإبداع الذي يسيطر عليه ويحس بتأثيراته ولكنه لا يعرف ما هو، فتلتهب المشاعر في صدره ويدخل منطقة من تلاقي الأشياء مع بعضها فيكتب في هذه اللحظة ليتحول كل شيء إلى كل شيء وكلما اقترب من المعنى ازداد غموضا فهو لا ينطلق من معنى واضح وهذا لا يعني أنه لا يعرف المعنى إنما يعني أن المعنى قد فاض عليه. فلا تستطيع العبارات النثرية أن تعبر بل حتى بعض العبارات البلاغية لا تعبر ولإعادة الاتزان بين عالم الشاعر الداخلي والعالم الخارجي يقوم بعملية

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا في: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1 (1404هـ–1984م) ص 199.

(2) يوسف الخال: بيان" مفهوم القصيدة الحديثة"، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت ص 18.

تجريب اللغة(1)،فيبدأ عمله حينما يبحث لهذه القصيدة التي لم تولد بعد عن باب للخروج فيجرب كافة المطالع الممكنة، وقد يكون أحد هذه المطالع التي كتبها قادرا على النمو أكثر من غيره، وعلى التعبير عن تلك الخواطر الغامضة التي تتدفق من أعماق الشاعر المحترقة فيثبته، فـ : «هناك شيء في القصيدة قبل أن تكتب قادر على أن يجذب المفردات إليه. وليست الصورة الشعرية في الحقيقة إلا ما ينشأ نتيجة اتصال هذه المفردات بعضها ببعض»(2) وهكذا يستمر في عملية تجريب اللغة إلى أن تتم القصيدة وعندما ينتهي من كتابتها وتتغير الحالة النفسية التي كان عليها، يتأمل هذه القصيدة ويدرك أن لا صلة بين ما أراد أن يقوله وبين ما قاله في هذه القصيدة، ذلك أن «هناك أنماطا من التجربة تعلو على الوصف فإذا ما بذلت محاولة لإفراغها في اللغة بدت وكأنها ابتعدت عن أصلها، واعتراها الهزال والتشويه» (3) فالشاعر حين يومض بريق الشعر في سمائه تتفتح بين يديه عوالم المجهول فيرى ما لا يراه غيره لكنه ليس يقوى على وصفه دفعة واحدة لذلك نراه في كل مرة يحاول أن يقطف لنا زهرة من الأزهار النادرة في بستان الشعر.

ومن هذا المنطلق يكون هذا النص- القصيدة مجرد إمكان واحتمال وليس النص الوحيد، فهناك خيارات أخرى تتحكم فيها الحالة النفسية التي تعتري الشاعر وهو يبدع قصيدته، إذ يتغير النص بتغير الحالة النفسية للمبدع الذي تشتعل بداخله حرائق الإبداع لتنير بعض زوايا نفسه المعتمة وتبدد الظلام من حولها، فينصهر ما يجيش في صدره من قلق ومشاعر ويحاول أن يتسلل إلى الخارج متنكرا في شكل قصيدة شعر علّ ذلك يريحه مما هو واقع تحت تأثيره من ضغط نفسي وانفعالات مؤلمة هي أشبه بـآلام المخاض وربما يكون هذا ما جعل الشاعر المعاصر "ستيفن سبندر"(Stephen Spender) يشعر بالرعب من كتابة الشعر ويرى بأن القصيدة رحلة مخيفة، وجهد مؤلم لتركيز الخيال، فإذا كنا نشعر، حينما يبعث فينا عمل فني متعة خاصة، بشعور الامتنان نحو الإنسان الذي

---

(1) مأخوذ من محاضرة د/ عبد الله العشي، ألقيت على طلبة الدراسات العليا، تخصص شعرية عربية، مقياس: النص والخطاب والكتابة، 2006-2007.

(2) عبد المعطي حجازي في: عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة(الجزائر) ط 1(1404هـ 1984م)، ص 58.

(3) والاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، ص29.

أعطانا إياه، فإن ما ندين به لهذا الإنسان لابد أن يتضاعف مرات عديدة لو عرفنـــا تلـــك المشقة الأليمة التي يتكبدها من يبعث إلى النور عملا فنيا كهذا(1).

ونظرا للغموض الذي يلف عالم الشاعر فهو لا يستطيع الإحاطة بما في نفسه يقول الخال: «فلو قدر الشاعر أن يحيط تماما بما في نفسه لاستغنى عن التعبير عنه بقـصيدة فالقصيدة هي وحدها حقيقة ما كان في نفسه عند البدء بكتابتها. ومن يعرف ماذا يريد أن يقول، فيقوله هو ذاته بقصيدة، لا يكون شاعرا ولا يمكن أن يكون» (2).

لكأني بالخال هنا يربط الشعر بغموض الفكرة وعدم وضوحها، وهنـــا يتفـــق مـــع الشاعر الناقد "أدونيس" الذي يرى بأن الوضوح أمر طبيعـــي فـــي الـــشعر الوصـــفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محـــدد وهذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق «فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضـــوع أو الفكرة أو الأيديولوجية أو العقل أو المنطق. إن حدسه، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الـــذي يوجهه ويأخذ بيده» (3). ومن ثمة يعتبر، هذا الأخير، غموض الفكرة من بـــين الفـــروق الأساسية التي تميز الشعر عن النثر يقـــول: «النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمـــح أن يكون واضحا، أما الشعر فينقل حالة شعورية، أو تجربة، ولذلك فـــإن أســـلوبه غـــامض بطبيعته» (4).

ويتابع الخال مدعما رأيه بقوله: «من الشعراء من يظن أن في قدرته أن يخبرنا بما يجول في خاطره، فيعمد أحيانا إلى تدوينه نثرا على ورقة، أو في رســـالة إلـــى صـــديق ولكنه ما إن ينتهي من قصيدته حتى يجد أن ظنه خاب، لأن ما أخبرنا بـــه شـــيء ومـــا أخبرتنا به القصيدة شيء آخر» (5)، فالشاعر إذا ما حاول أن يدون ما يجول في خاطره

---

[1] ينظر: جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 2، 1981 ، ص 142.

[2] يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة"، ص 18.

[3] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3، 1979، ص125.

[4] أدونيس: المرجع نفسه، ص 112.

[5] يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة"، ص 18–19.

نثرا على ورقة فإنه حتما سيفشل وسرعان ما يدرك أن ظنه خاب لأن ما أخبرنا به شيء وما أخبرتنا به القصيدة شيء آخر، لهذا ظل الإنسان المعاصر يفتش دوما عـن شـيء مفقود يحسه ولا يعيه، فكان كمن يبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن نفسه ... ولا يلبث أن يكتشف أن التعبير الشعري أقرب إليه من أي شيء آخر لأنه أقدر على التعبير عما يجيش في صدره وهكذا كان الشعر –كما يقول البياتي– أكثـر ملاءمـة لحركـة نفـسه الداخلية، وأقرب إلى رغبته في ضغط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها(1).

ومن هنا كان «الشاعر الحديث لا يرى فائدة من أن يعبر بالشعر عما يمكنـه أن يقوله بالنثر (...). إنه يريد للشعر أن يقول ما يمكنه وحده أن يقوله، أي مـا يستعـصي على منطق اللغة الدارجة» (2)، إنه يشحن اللغة الشعرية بطاقة إيحائية تجعلها قادرة على قول ما لا تقوله إلا هي. ويصطدم الشاعر، كما يرى الخال، في عملية الخلـق الـشعري بتحديين: «الأول هو حدود اللغة، أي قواعدها وأصولها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة ووجود في تراثها الأدبي. والثاني هو أساليب التعبيـر الشعري المتوارث والمتبع في التراث الأدبي، وهي أساليب راسخة فـي الأذهـان وفـي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها، بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة مـن حضورها لدى القراء» (3).

ويبدو أن هذين التحديين القيدين: قواعد اللغـة وأصـولها، والأسـاليب الـشعرية المتوارثة هما اللذان يمتحنان أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية فهو لا يخضع لهما تمـام الخضوع لئلا تخرج قصيدته مبذولة جامدة آلية ولا يتمرد عليها تمـام التمـرد فتخـرج قصيدته هذرا لا حضور له، أما الصحيح فهو أن يعترف الـشاعر الأصـيل الموهـوب بقواعد لغته وأصوله وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها

---

(1) ينظر عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية، الديوان ، دار العودة، بيروت، 1972،ج 2 ، ص 381.

(2) (ر.م) ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط2، 1980 ص 128.

(3) يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة ، ص 19.

الأدبي، وفي الوقت ذاته يترك لنفسه مساحة من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها(1).

و يشرح "الخال" عملية الخلق الشعري انطلاقا من آليتين هما: الانفعال والشعور،«فالانفعال عنده هو المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع لأن الشاعر عادة ما يسترجع تجاربه المختلفة التي من شأنها أن تقوده نحو الانفعال، فيندفع مباشرة إلى التخفيف من حدة هذا الانفعال نحو الكتابة والخلق والإبداع» (2). يقول موضحا ذلك: «ينفعل الشاعر بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة» (3).

أما الشعور فيأتي في المرحلة الثانية بعد الانفعال، إذ يهتدي الشاعر بفضل ملكة "الشعور" (القوية عند الشاعر الأصيل الموهوب) إلى ما هو خطأ أو صواب في هذا التعبير أو ذاك، وبذلك يكون الشعور بمثابة الدليل الذي يوجه العملية الإبداعية يقول: «فملكة "الشعور" لا ملكة العقل، هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي تنبهه في حال تجاوزه حدود حريته في التطويع، لئلا تنكسر الأداة فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين» (4).

من هنا يتضح أن الشاعر في أثناء عملية الخلق الشعري يهتدي بملكة الشعور لا بملكة العقل الذي يحلل ويمنطق وهذا ما دعا إليه الشاعر "صلاح عبد الصبور" عندما قال بضرورة إبعاد حواس الفكر عن الأبواب حين يبدع الذهن، وترك الخواطر تتدفق فجأة مثل لوامع البرق فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات، واكتسبت حق الميلاد، ثم بعد ذلك تنصرف الذات إلى تأمل ذاتها(5)، وتدخل في مرحلة تهذيب القصيدة، وترميمها إن جاز هذا التعبير وهذا يدل على أن كل شاعر ينطوي «على ناقد بالفطرة والحدس، فهو يحدس

---

(1) ينظر يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة ، ص 19.

(2) حبيب بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين أدونيس ونزار قباني نموذجا أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006–2007، ص 326.

(3) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د ت، ص 93.

(4) يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة"، ص 19–20.

(5) ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر: الديوان ، دار العودة، بيروت، 1977، مج3، ص10.

أن هذه اللفظة في غير موضعها وأن هذا المعنى جاء عن طريق التداعي غير المبرر: وساقته الألفاظ التي تتداعى تداعيا روتينيا في الكلام العادي (...) ومن هنا وجب أن يتصف الشاعر بضربين من الحدس النافذ حدس ينفذ إلى أعماق الوجود وحدس ينفذ إلى أعماق اللغة وعبقريتها» (1).

إذن، فملكة الشعور "القوية" هذه وسيلة تتيح للشاعر اختيار ألفاظ اللغة وأساليبها الملائمة للتعبير عما يريد، وفي حال تجاوزه حدود حريته في التطويع تتبهه ملكة الشعور إلى ذلك لئلا يفقد تلك الصلة الحميمة بينه وبين الآخرين، وهنا يتساءل "الخال" عن جدوى القصيدة أو أي كلام آخر إذا فقدت هذه الصلة، ويركز على حاجة الشاعر الجوهرية إلى الاتحاد بالآخرين والتواصل معهم.

هكذا يرى "الخال" أن ما دفع الشاعر إلى الخلق يجب أن يجتاز عملية صراعية مع اللغة والأسلوب قبل أن يخرج إلى حيز الوجود شعرا سويا لا كلام فلسفة أو علم، وعلى الشاعر أن يخرج من هذا الصراع منتصرا على حدود اللغة والأسلوب المتوارث معا وكلما اشتد الصراع نمت الفكرة البدائية الغامضة في الدقة والعمق، وعظم الانتصار ويكرر: أن الشاعر، وهو في عملية الخلق يكتشف ما دفعه إلى الخلق، وهو في كل خطوة يخطوها يحل مشكلة ليجابه أخرى في ما يكتشفه من خليقته، فلا ينتهي من القصيدة إلا بعد أن يدرك تمام الإدراك ما كان يجبل به عند البدء بها، وبقدر ما يكون الشاعر أصيلا يكون علمه بأن ما كانت عليه فكرته عند البدء هي غير ما صارت إليه عند الانتهاء(2).

ويتساءل "الخال" عن فردية الشاعر وفرادة عمله، إذا كان رازحا بهذا القدر تحت عبئين آليين خارجيين: اللغة والأسلوب؟

ويجيب على ذلك بأن فردية الشاعر وفرادة عمله ممكنتان لكن بالقياس إلى شيء آخر، هو الموجود والمسبوق إليه: اللغة وكذلك الطريقة، وليس في قدرة كل شاعر أن ينشئ لغة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، ولكن في قدرته –وبهذا يمتحن– أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التفاعل –كمبنى– مع المعنى الفردي

---

(1) خليل حاوي: في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978 ص66.

(2) ينظر يوسف الخال، بيان "مفهوم القصيدة الحديثة" ، ص 20–21.

والفريد الذي جاءت به تجربته، فالأصول عامة، وأما الفروع وثمار هذه الفـــروع فهـــي الفردية والفرادة (1).

وقد يكون في ذلك ما يدل على شغف "الخال" بإحداث التغيير في الآثار الماضـــية وهذا ما ذهب إليه "أدونيس" حينما اعتبر أن دلالة التجديد الأولى في الشعر هـــي طاقتــه المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة: « في مدى اختلافه عـــن الآثـــار الماضية، وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل»(2).

ولاشك أن هذه الرؤية النقدية قد فرضت لدى "الخال" تصورات معينة عن مفهـــوم القصيدة، فما هي واقعة حال، أو سرد للهموم العاطفية، أو نظم للأفكار مباشرة أو مداورة ذلك لأنها لا تكون كل التجربة التي عاناها الشاعر، بل أقل ما يصلح منها جماليا لتكـــوين القصيدة، وهذا يفسر معنى أن القصيدة في نموها العضوي خلال عملية الخلق تقبض على الجانب الأعمق من التجربة دون سائر الجوانب، أو بتعبير آخر تبلور التجربة وتـــصفيها في خلاصة ذات محور واحد تتفرع منه جوانب القصيدة وأبعادهـــا» (3)، فالنـــاس قـــد يشتركون في معاناة التجربة غير أن الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيـــا فريـــدة أن يقبض على الجانب الأعمق منها ويقول ما يريد أن يقوله الناس ولم يستطيعوا قوله، وبذلك يحملنا الشاعر إلى «عالم غريب، عالم سحري موعود طالما حلم به مـــن دون أن يلقـــاه ويتعرف إليه، عالم غير محدود لأنه عامر بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب، فإذا أعطـــى الشاعر تجربته الشخصية الجزئية مدلولا كليا شاملا، صارت تجربة كل إنسان فـــي كـــل زمان ومكان» (4).

وعليه فإن الشاعر في لحظة الكشف والرؤيا يعبر عن تجاربه الشعرية كما يعيهـــا وهذه التجارب الفريدة «تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا فلا تنـــتظم أفكـــارا ومعاني في الذهن، تحشد لها الصور الخارجية والألفاظ البيانية، بل تخاطبك بوداعة الطفل وشغف المؤمن وحرارة العاشق، وتواضع الواثق من نفسه، وتنتصب أمام عقلك ووجدانك

---

(1) ينظر يوسف الخال، بيان "مفهوم القصيدة الحديثة" ، ص 21.

(2) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 100.

(3) يوسف الخال: "مفهوم القصيدة الحديثة"، ص 24.

(4) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 94.

بكل فرادتها، وبكل وحدتها في حضرة المغلق والمجهول والمتناقض (...) فإذا أنت أمـــام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث (...)، فهي كالحقيقة المتجلببة بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد لك بمثله، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعــوة صـــــارخة إلـــى عـــالم جديـــد» (1).

يؤكد "الخال" على أن المضامين والأشكال تمشي جنبا إلـــى جنـــب دون انفـــصال بينهما في عملية الخلق الشعري، من هنا كانت القصيدة «خليقة فنيـــة جماليـــة لا توجـــد بمعزل عن مبناها الأخير فما هي معنى محض ولا مبنى محض، بل هي معنـــى ومبنـــى معا» (2) ولذلك كان مبنى القصيدة الخارجي والمعنى الداخلي واحدا بمعنى ولادتهما في عملية الخلق معا.

نستنتج مما سبق أن القصيدة في نظر "الخال" خليقة عضوية فنيـــة، إنهـــا كينونـــة مستقلة ذات قيمة جمالية يهدف الشاعر من خلالها إلى خلق عالم خاص به انطلاقـــا مـــن تجربته الشخصية الفريدة، وهذه الفرادة يحققها الشاعر بتطويع الأساليب اللغوية الموروثة وفي هذا ما يتيح لنا القول أن الشاعر الناقد "يوسف الخـــال" مـــأخوذ بهـــاجس الفـــرادة والتغيير، ألم يرفض التعريف القائل بأن الشعر هو "الكلام الموزون المقفى" ويؤكد رغبته في الخروج عن المألوف؟

فعلى الرغم من أن هذه الآراء تبرز مدى إسهام "الخال" في التنظير لمفهوم القصيدة الحديثة إلا أن اتساع مفهوم الشعر وصعوبة الإحاطة به هو ما زاد الأدباء، شعراء ونقـــاد إصرارا على مطاردته، وهذا ليس بالغريب على الإنسان المبدع الذي يعـــشق المغـــامرة وركوب المستحيل، رغم إدراكهم لهذه الصعوبة وتيقنهم من استحالة إيجاد تعريف جـــامع مانع له، وهذا ما يدفعنا إلى البحث في الكيفية التي نظّر بها الشاعر (قاسم حداد) والروائي (أمين صالح) للشعر العربي المعاصر من خلال بيانهما المشترك "موت الكورس".

---

(1) يوسف الخال: بيان "مفهوم القصيدة الحديثة"، ص15– 16.

(2) المصدر نفسه، ص19 .

- هاجس الكتابة: بيان (قاسم حداد-أمين صالح): "موت الكورس" (1984).

لعله من الواجب قبل الشروع في تحليل بيان "موت الكـــورس" أن نتوقــف قلـــيلا لنتأمل هذا العنوان المثير على اعتبار أنه العتبة الأولى التي تقع عليها عين قارئ البيـــان إنه بمثابة البوابة التي نلج من خلالها عالم البيان لنحاول إضاءة بعض دهاليزه.

فعنوان "موت الكورس" المكون من إشارتين دلاليتين [موت والكورس] يخلق نوعا من التوتر والدهشة في ذهن القارئ الذي لم يألف مثل هذه العناوين، لأن كلمـــة "مـــوت" تحيلنا على النهاية والفناء والزوال، أما كلمة "الكـــورس" فتـــرتبط بالـــصوت الجمـــاعي المنخرط بكل الوسائل في (مدح النص الأول) (1) أي النص النموذج.

فموت الكورس يعني موت الجماعة أو زوال المجموعة، حيث أن هـــذا العنـــوان يوحي بالثورة على الموروث والتقاليد الجماعية الراسخة في الأذهان، أي أن في التفـــرد حياة وفي تقليد الجماعة موتا.

يتجلى مما سبق أن في المجموعة انعداما للحرية الفردية للمبـــدع وبالتـــالي موتـــا للإبداع وفي الحرية الفردية حياة للمبدع والإبداع على حد سواء.

إذن لاشك أن هذا البيان الموسوم بمثل هذا العنوان المميز مؤسس على فكرة التفرد والاختلاف، هذا وسنحاول من خلال دراسة نص البيان معرفة رأي كل من الشاعر (قاسم حداد) والروائي (أمين صالح) في طبيعة الإبداع الفني وتأسيس الكتابة الجديدة.

حين تعصف تيارات الإبداع وأعاصير الكتابة بالمبدع تخرجه من حالته الطبيعيـــة فلا يمتلك القدرة الكافية على مواجهة ذاته الشاعرة، ورصد حالته غيـــر الطبيعيـــة غيـــر البشرية التي تتلبسها هذه الذات أثناء انهماكها في عذاب الإبداع ومن ثمة تكون عمليـــة الخلق الفني عملية خفية، ينشطر فيها الإنسان المبدع شطرين.. إنها حالة صراع داخليـــة يسقط فيها وجود الفنان الصناعي الخارجي ليرتفع فوق أشلائه، ذلـــك الوجـــود الحقيقـــي الآخر، الكامن أبدا فيه..(2).

---

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص253.

(2) ينظر: محمد الفيتوري: حول تجربتي الشعرية، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979،ص 30- 31.

من هنا يلجأ إلى تفجير ما يشتعل في أعماقه من براكين عملا أدبيا ينبض بالحياة علّ ذلك يزيل عنه مرارة فقدان الاستقرار ويخفف من تلك الحالة التي يشتبك فيها حب العظمة بحب الانتحار، ومن الشعور بلا شيئية الأشياء، والرغبة في كسر عالم الموت ومبرر ذلك كما يقول الشاعر "محمد علي شمس الدين"، أنه لا شفاء من المرض إلا بالكتابة أو الانتحار(1).

إن الفنان المعاصر يحس بالضيق من القوانين التي يفرضها عليه النظام الشائع المشترك، ولهذا يزداد تلهفه للحرية وإلحاحه عليها حتى وإن كلفه ذلك تحطيم الواقع وإعادة النظر في كل المقدسات والانفصام عن التراث أو معاداته ولذلك «راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية. مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان» (2).

يعلن "قاسم حداد" و"أمين صالح" بأنهما «ضد النص الأول. هذا هو الهاجس المتأجج في التجربة الطالعة» (3)، فهما يرفضان أن يكون النص الأول نموذجا، ولا سطوة له على المخيلة التي إن لم تستطع أن تبدع نصوصها الجديدة بشروط إبداعية جديدة، فمن الأجدى أن تنتحر، إذ لا رغبة لديهما في إعادة إنتاج النص الأول، أو التنويع على شكلانيته وجاهزيته، وإذا كان المغلولون يهتفون -كالمعتاد- للعبودية ويعلو صوت الجوقة في مدح النص الأول، فلابد من كسر هذا الصوت لإسكاتهم وهذا ما فعله "نزار قباني" حينما استقال من وظيفة المغني في الكورس الجماعي، يقول: «كل ما فعلته هو أنني استقلت من وظيفة مغنّ في الكورس الجماعي، ورفضت نصوص الأناشيد التي كانت

---

(1) ينظر: عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة (الجزائر)، ط1 (1404هـ-1984م)، ص122.

(2) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972، ج 1 ص 314.

(3) قاسم حداد- أمين صالح: بيان "موت الكورس": البيانات، جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس 1995، ص 127.

تجترّها الجوقة بشكل غريزي استقالتي لم تقبلها القبيلة إذ ليس من عـــادات القبائـــل أن تسمح لأولادها بالخروج على طاعتها ومناقشة آرائها بشكل علني» (1).

كان من الطبيعي أن تقف القبيلة في وجهه وهو الذي رفض تقاليدها وخرج علـــى القطيع، فكان «ضد شعر الكورس بجميع أشكاله ونماذجه.. ضد الشعر الذي تكتبه الأغنام لاسترضاء راعيها ... » (2) فمثلما كان للأسلاف حقهم في صياغة الماضـــي، للكاتـــب أيضا حقه في صياغة الحاضر، انطلاقا من رؤيته هو للعالم والأشياء من حولـــه، وفـــي سبيل التعبير عن معاناته الشخصية وتحقيق ذاته وإظهار خصوصيته، كان لزاما عليه أن يتحرر من تبعيته لأسلافه لأن «التصاق الشاعر بالجماعة يؤدي إلى ظاهرتين مترابطتين: تساهل الشاعر في إظهار خصوصيته وتقعيد الشعر. الإنسان في الجماعة يكبت ما يفرده ويظهر ما يجمعه. الوعي ضمن الجماعة أفكار ثابتة واضحة، قواعد، عادات. وهذا كلـــه يستلزم الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي» (3).

من هنا نفهم بأنه لا يمكن تحقيق فرادة الكاتب المبدع إلا إذا تمـــرد علـــى الواقـــع وبالتالي ينتج «شيئا ليس وثنا، مرشحا للتحول والتجدد .. وحتى الهدم. لا نحـــاكي أحـــدا لكننا في العراء عرضة لرياح التجارب والإبداعات، نتأثر بها، نتفاعل معها»(4).

إن الإنسان المبدع لا يرضى بما هو موجود في الواقع، بل يـــسعى دومـــا نحـــو الأفضل ويطمح إلى تغيير العالم، فعلى الرغم من أنه ينطلق من الواقع ويستمد منه مادته إلا أن عمله الإبداعي لا يعكس تفاصيل الواقع ولا يحاكيه بل قد يكون نـــصه الإبـــداعي تحطيما لذلك الواقع وتجاوزا له. وفي ذلك يقول (قاسم حداد وأمـــين صـــالح): «نـــستمد مصادرنا من الواقع، لكننا لا نعكسه ولا نحاكيه، ما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة، ناقصة، وغالبا ما تكون زائفة ومشوهة، خلف ما نراه يكمـــن النـــصف الآخـــر

(1) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 218.

(2) نزار قباني: ما هو الشعر، ص52.

(3) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 211.

(4) قاسم حداد– أمين صالح: بيان "موت الكورس"، ص 127.

المكمّل، الذي هو ربما أوسع وأشمل. إننا نحاول الوصول إلـــى هـــذا المـــستتر، الخفـــي بأدوات الحلم والمخيلة»(1).

يطمح الكاتب المعاصر إلى معرفة الوجه السري الغامض للعالم الواقعي المرئـــي الذي لا يقدم لنا سوى صورة زائفة ومشوهة عنه، لذا «يزعم الشعر أنه يكشف النقاب عن حقيقة تخصّه وحده: حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه والـــذي يعلمنـــا الـــشاعر أن نراه»(2) فيرتمي في أحضان الحياة متسلحا بأدوات الحلم والمخيلة يحذوه شعور بالرغبة في خوض غمار المغامرة وفي شهوة الاقتحام اقتحام المجهول واللانهائي، يغريه الأفـــق ويغويه، إنه كما يقول "قاسم حداد وأمين صالح": «قادر أن يمنحنا لذة الاكتشاف ورجفـــة العناصر عند الاتصال، عوالم تنأى بعيدا عن القداسات والخرائب. تلك هي ابتكارات الحلم الذي به ننجو من التلوث والتفسخ. ونشهق في بهاء الكون أن يكون»(3).

إن الإنسان المبدع يطلق العنان لمخيلته ويهب كل الأشباح المحبوسة في أحلامـــه خطيئة الحضور، ففي هذا الصراخ المهيمن يطلق كل الخواطر التي ترد إلى الذهن ولـــم يسمح لها بالخروج، فظلت رهن الحبس والاعتقال وقد آن الأوان لإطلاق صراحها كـــي تغادر الإقامة الجبرية المفروضة عليها إلى الأفق الشاسع .. أفق الكتابة. تبحث لها عـــن مكان فوق الصفحات البيضاء تحت شمس الإبداع حيث الامتداد والحرية والصفاء الروحي .. وفي ذلك إساءة إلى نوم الآخرين، وانتهاك لأسرتهم التي لا تحلم. إنه الـــسلاح الأشـــد سطوعا الأكثر توهجا في النص الجديد.. به يبتكر الكاتب ما لا يمكن توقعه، ولا يتمثـــل لمنظومات الفكر والكتابة السائدة.

فالكاتب لا يبحث في السطح ولا يكتفي بالمعطيات والنتائج، إنما يحـــاول اقتحـــام الباطن لا بالحدقة وحدها بل بالغريزة والحدس والرؤيا وبعض مهارات الحاوي أو الساحر وبذلك يكون مزيجا من الشاعر والروائي والفيلسوف والكيميائي والساحر، عندئذ: التفاحة تصير منجما، والخوذات للزينة(4) وقد تحدث "أدونيس" عن الهاجس الذي لا يرى الظاهر

(1) قاسم حداد- أمين صالح: بيان "موت الكورس"، ص 127.

(2) ر.م ألبيريس :الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، ص139.

(3) قاسم حداد -أمين صالح: بيان "موت الكورس" ، ص 126.

(4) المصدر نفسه ، ص 126 وأيضا ص 128.

إلا عتبة للباطن حينما قال بأن «الشرق هو هذا الهاجس الذي لا يرى الظـــاهر إلا عتبـــة للباطن –الباطن الذي هو موطن الحقيقة، أي موطن الإنسان، والشرق اليوم هـــو منـــاخ التجربة الشعرية، بامتياز: التطلع إلى المطلق، والتطلع في الوقت نفسه إلى المجهول، أي لبلوغ ما يستعصي على التعبير، أو للتعبير عما لا يعبر عنه» (1).

يؤكد "قاسم حداد–أمين صالح" على أنه «في المخيلة تكمن البراءة. فـــي الـــشارع يعلو ضجيج الكلام. الواقع يقترح البشاعة ويريد إغواءنا لقبول ما ينجب. إن كان ثمة مجد ففي صهر العالم وتحويله إلى ملعب أو منتزه (...) الكتابة نقيض الكلام. الكـــلام لـــسان الواقع. الكتابة هذيان الحلم وتجليه في آن، نواجه المعقول بالغرابة، بهذه الطريقة نفضح لا معقولية الشارع التي كانت تستر نفسها بالمنطق والوعظ والخطب»(2).

هكذا يرفض الكاتب المبدع ما يمليه عليه الواقع ويتطلع إلى تغييره، وفي سبيل ذلك يتوجب عليه –حين تحين اللحظة المناسبة للإبداع– أن «يصير نفسه غريبا عـــن الأرض التي تضجره. وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك (...) وعلى الشاعر انسجاما مع طقس التغرّب هذا أن يصير غريبا عن لغـــة قومـــه وأن يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية»(3)، فالكاتب الثـــائر يجيد مخاطبة الطفل الكامن في اللغة، اللغة المأخوذة بترف الهذيان للوصول إلـــى عـــالم الحقيقة.

إن الإبداع بالنسبة لـــ "قاسم حداد–أمين صالح" نقيض الثبـــات إذ لـــيس يعـــرف السكون . إنه مساءلة دائمة للواقع وشك دائم في الأجوبة التي لم تعد تـــشبع فينـــا ســـوى الرغبة في الاحتماء والتحصّن خلف أسئلة جديدة، فالسؤال يفتح طرقا جديدة في المـــسالك الصعبة التي ترشدنا إلى الجهة السليمة التي لا يفتحها سوى سؤال آخر. إنه يتـــرك أفـــق البحث والمعرفة مفتوحا ولا يقدم يقينا «فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك، أما الجـــواب

(1) أدونيس: "بيان الحداثة" (1979–1992): البيانات جمع وتقديم: محمد لطفي اليوسفي، ص48.

(2) قاسم حداد –أمين صالح: بيان "موت الكورس" ، ص 128–129.

(3) والاس فاولي: عصر السريالية، ص48.

فنوع من التوقف عن الفكر لأنه اطمئنان ويقين، السؤال بتعبير آخر، هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر» (1).

والاستمرار في البحث والتساؤل يقودنا إلى التجريب الذي يعتبره "قاسم حداد وأمين صالح" بذرة الإبداع. إنه عمل مستمر لتجاوز عالم السكون وذلك بهدم الثوابت فـ: «في الهدم اكتشاف، من يعرف مكامن الذهب غير الذي يحفر الأرض؟ الذي لا يجرّب يقلد. أن تقلد يعني أن تصدر عن سواك، عن الآخر، وتكتب صورة شكل منجز صار معروفا ولا مجال لجمال المفاجأة فيه ولا لغرابة الدهشة» (2).

فالمقلد لكي يفرض حضوره يقمع ويصادر حرية الآخر الذي لا يقلد لذلك لابد من محاربة إرهابه الفكري بالإفراط في التجريب، للأشكال والمضامين القديمة بالأشكال والمضامين الجديدة(3).

ويضيف "قاسم حداد وأمين صالح": «نقف خارج دائرة التيارات والمدارس، لا نتبع راية. نجرّب، نلملم شظايا الذاكرة التي اختزنت الإبداعات الإنسانية، ونجرب، لا سطوة لأحد أو شيء في لحظة الكتابة. الكتابة سفر، انتقال من المعلوم إلى المجهول، من الألفة إلى الغرابة، من الواضح إلى الغامض. نخترق الغامض لنكتشف اللغز، وكل لغز يجرّ لغزا، من يستطيع أن يؤكد أن الوصول إلى اللب يستدعي شكلا معينا ومحددا؟ غرابة مجال، اكتشافات لا تحصى» (4).

يتضح لنا من هذا الكلام الدعوة إلى التمرد على السائد والمألوف، وعدم الانتماء إلى أي مدرسة أو أي مذهب، فالكاتب المبدع يبحث دوما في خريطة الإبداعات الإنسانية عن مناطق عذراء لم يسكنها البشر ولم تدسها أقدامهم. قدره أن يسافر أبدا. أن يرتحل، أن يكون فاتحا رائدا في عالم بلا حدود. إذن، الكتابة سفر .. سفر نحو واقع آخر .. السفر اكتشاف، فالأشياء كلها تستعصي على الشخص المقيم وتستسلم لمن يقيم في السفر .. إن له متعة لا يعرفها إلا من ذاق طعم المغامرة والبحث والتساؤل ... فمن يسافر نحو واقع

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2،1989، ص 71.

(2) قاسم حداد –أمين صالح: بيان "موت الكورس" ، ص 130-131.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 131.

(4) المصدر نفسه، ص131.

آخر ينقطع عن المألوف، يسلك ويفكر بغرابة محيرة، يحطم أغلال العقل ويتجاوز حدوده ويرتمي في أحضان المجهول ويتّحد بالحقيقة. ولا غرابة إذن في أن يوصف المبدع الذي يرى في الأشياء ما لا يراه العاقل، بالجنون(1)، وبذلك يعلن البيان: الكتابة سفر انتقال من المعلوم إلى المجهول، من الألفة إلى الغرابة، من الواضح إلى الغامض.

ولعل في ذلك ما يشير إلى تأثر صاحبا البيان بأفكار "أدونيس".

والكاتب في نظر "قاسم حداد وأمين صالح"« ليس عبدا للأشكال بل خالقا وخائنا لها في آن. كل شكل يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر، جئنا لنلهـو بالأشـكال نبتكر شكلا لحطمه في اليوم التالي: هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية، ونمجـد سـطوته على مخلوقاته.

نسعى إلى شكل يكون بديلا، أو عدوا، لما سبق ابتكاره وترسيخه.

نسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كل كتابة.

نسعى إلى إثارة غيظ الأكاديميين وسخطهم» (2). وذلك بالإفراط فـي التجريـب والهدم وتجاوز قوانين الكتابة المتواضع عليها من طرف الأسلاف، يقول "عمـر أزراج": «عندما أريد إلغاء عالم وإقرار عالم آخر أو خلق حوار بينهما معنى ذلك يمـدني برؤيـا جديدة هي محاولتي لتحطيم الجسر الموصل بيني وبين العالم الذي أنفيه. فالجهد الذي أبذله في بناء البديل الأروع سيستغرق ثلاثة أزمنة متلاحمة أو منفصلة. الزمان الأول يكـون للتحطيم والثاني للبناء، والثالث للتجاوز الذي أنهيت بناءه»(3).

وعليه فالمبدع مأخوذ بهاجس التغيير يبني اليوم عالما ليهدمه في اليوم التـالي ثـم يبنيه من جديد ليتجاوزه أيضا إلى آخر، وهكذا فهو يعيد النظر فيه باستمرار ويبحث عن نمط جديد في الكتابة فما «أن يتأطّر النص حتى يتجمد ويصير عرضة للانكـسار. لـن يكون هذا -وحده- سبب موت النص، بل أيضا رغبة الكاتب في التجاوز وارتياد أقـاليم

---

(1) ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 188- 190 وأيضا ص 194.

(2) قاسم حداد- أمين صالح: بيان "موت الكورس"، ص 131-132.

(3) عمر أزراج: الحضور : مقالات في الأدب والحياة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 52.

أخرى في الأفق النص ليس خالدا، إنه قابل للهدم. أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى» (1).

وبما أن الكاتب الذي يبدع قادر على ابتكار أشكال جديدة تنسجم مع كائناته فإن النص الذي يبدعه ليس إشارة إلى طريقة وحيدة في مغامرة الكتابة، بل هو مجرد احتمال من الاحتمالات الممكنة. إنه استدعاء لطرق عديدة، ينبغي علينا أن نترك لأنفسنا حرية اكتشافها والاتّصال بها. ننفر من المثال. نتشبث بما سيكون حرية مطلقة في الابتكار(2).

فالبيان يحتفي بالكتابة، يهيئ لتدمير المسلمات والمقدسات، يؤسس للكتابة وفق الصيغة الجديدة فإذا "النص ليس متحفا بل متاهة". إنه ينتهي ليبدأ من أول. فكما يقول "محمد بنيس" في بيان الكتابة بأنه "مغامرة ولا بداية ولا نهاية للمغامرة". بداياته مفتوحة على نهاياته ونهاياته مشرعة على بدايات، أليست هذه هي الكتابة ... أليست هذه هي المتاهة: لعبة غواية لا تنتهي(3).

يعلن "قاسم حداد وأمين صالح": "جئنا لنلهو"، «وإذا الكتابة لعب. لعب بالكلمات ولكن اللعب هنا يصبح أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق. إنه فعل وجود: مواجهة للسلطة في الكلمات» (4).

وهنا يلتقي الفنان المبدع مع الطفل الذي يلهو أو يلعب ويشتركان في أن كلاهما يمارس نشاطه بتلقائية، ويلتذّان بما يعملان لأنهما يصدران عن رغبة في ذلك وليس عن الإحساس بالواجب، كما أنهما يستمعان لما يدعوهما لممارسة النشاط من دخيلتيهما، فلا يتقيدان بزمان أو بمكان لممارسة نشاطهما. كلاهما متعلق بالحرية والانفكاك من قيود الواقع. أخيرا، فإن الفنان والطفل يشتركان في خصيصة خامسة هي النأي عن تدخلات الآخرين فالروعة في الفن وفي اللعب تصير باهتة إذا ما اقتحم الناس من الخارج أسوار الأنا عند كل منهما(5).

---

(1) قاسم حداد- أمين صالح: بيان "موت الكورس"، ص 134.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 134.

(3) ينظر: البيانات جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1995، ص18-19.

(4) المصدر نفسه، ص 19.

(5) ينظر: يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص38.

هكذا يلهو المبدع بالكلمات بالأشكال لأن النص يسقط ميتا في اللحظة التي يكتمل فيها ليصبح من الماضي الذي لابد أن يتجاوز ويتخطى وما يدعّم ذلك الكيفية التي اختتم بها البيان مجسّدا ما يدعو إليه:

"نرتاب في كل شيء

نستجوب كل شيء"

وقد علّق الباحث "محمد لطفي اليوسفي" على ذلك بأن:

"قاسم حداد": يرسي الرؤية في "موت الكورس". وينهي البيان ببداية محتملة يعلن: "ينبغي إعادة النظر في هذه الرؤية".

"أمين صالح": يبني نص "موت الكورس"، وينهي البيان مطالبا بهدمه: "يجب هدم بناء النص بعد اكتماله".

وبذلك يرى في هذه الكتابة أنها: «حيرة وقلق. هدم وتفكيك. لهو، لعب، إنها أشد لحظات الوعي تألقا. كتابة تستبدل اللذة بالألم وتواجه النظام بالفوضى والمتأسّس بالتفكيك والبعثرة. لذلك ترفض النص المكتمل، وترفض أن تكتمل، لأن النص حالما يكتمل يتحوّل هو الآخر، إلى سلطة» (1).

والجدير بالذكر أن بيان "موت الكورس" يحمل «ميتات أخرى وعلى رأسها مفهومي "الشعر" و"القصيدة"، فلا نجد لهما ذكرا في أية فقرة من فقراته، وقد استعاض عنهما البيان بمفهومي "الكتابة" و"النص" متأثرا في ذلك بالمنجز التنظيري (...) ولعل مصطلح النص هو ما جانب البيان من الخوض في السجال الشعري حول "قصيدة النثر" ... » (2) كما أن عنوان "موت الكورس" يسم «جانبا من ضدّية البيان المتّجهة إلى "قتل" الصوت الجماعي المشدود إلى طقوسية تكرير الماضي. ولعل الرغبة في هذا "القتل" هي ما يشحذ الجهاز التلفظي للبيان، فتسمه بالحدة والتوتر والهذيان أحيانا» (3). لذلك جاءت لغته حادة ذات نبرة عنيفة مليئة بالسخرية من دعاة التقليد المنغلقين على أنفسهم

---

(1) البيانات: جمع وتقديم محمد لطفي اليوسفي" ، ص 19.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 254.

(3) المرجع نفسه، ص 253.

والمحبوسين في المغارات والكهوف بأن "لهم يقين البهائم"، لغة قائمة على الرفض لما هو سائد، والبحث عن عالم جديد مليء بالشك والتساؤل...

هكذا يتضافر محتوى البيان مع لغته لرفض طرق الكتابة السائدة وكسر الأغـلال والقيود التي تطوق عنق المبدع بقبضة من حديد، لعل ذلك من شـأنه أن يحقـق التفـرد والتجدد للإنسان المبدع ويساعده على ترك بصمته واضحة على جبين الحياة ويكتب اسمه بماء الذهب في سجل الخالدين "المزعجين" الذين أساءوا إلى نـوم الآخـرين بـصراخهم الغريب فأيقظوا فيهم نشوة البحث والتساؤل ...

لقد حاول هذا الفصل ومن خلال تحليل هذه البيانات الـشعرية، أن يبحـث، ولـو بمقدار يسير، في الكيفية التي نظّر بها الشعريون العرب المعاصـرون للـشعر، فكـان التركيز هنا في هذا الفصل على الطرف الأول المسئول عن العملية الإبداعيـة ألا وهـو المبدع في لحظات الكشف والإبداع، وهذا انطلاقا من تـصورهم لآليـة إنتـاج العمـل الإبداعي.

ولما كان الشعر متعدد الأوجه فإننا لا نستطيع رؤية هذه الأوجه جميعا من زاويـة واحدة، وفي آن واحد، لذا وجب علينا أن نغير الموقع الذي ننظر من خلاله إلى الشعر في كل مرة إذا أردنا أن نرى وجها جديدا، وهذا ما فعله الـشعريّون العـرب المعاصـرون فبعدما نظروا إلى الشعر من زاوية المبدع والحالة التي يخلق فيها عمله الإبداعي، حاولوا فتح نافذة أخرى تطلّ على وجه جديد من وجوهه المتعددة، فنظروا إلى الشعر من زاوية بنية النص ولغته وإيقاعه علهم يفلحون في التوصل إلى بعض صفاته المميزة على الأقـل إن كانوا قد عجزوا عن الإحاطة به كله، هذا ما سوف يركز عليه البحـث فـي الفـصل الثاني من خلال تحليل هذه البيانات الشعرية.

الفصل الثاني: جمالية النص الشعري

1- الموضوع:

أ-رفض الشعر المناسباتي

ب-نهاية فكرة الأغراض

ج-أدونيس والقصيدة الكلية

2- اللغـــــة:

أ-اللغة في بيان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة

ب-أنسي الحاج ولغة الشعر

ج-لغة الشعر في بيان الحداثة لأدونيس

3- الإيقـــاع:

أ-الوزن:في بيان "التمرد على البيت" لفدوى طوقان.

ب-القافية: في بيان "إعادة نظر واجبة" لعبد الوهاب البياتي.

4- الوحدة العضوية عند بدر شاكر السياب.

لقد دار الفصل الأول من هذا البحث حول الكيفية التي نظّر بها الشعريون العـــرب المعاصرون للشعر، وقد تم التركيز فيه على الطرف الأول في العملية الإبداعيـــة وهـــو المبدع وكيفية تصوره لآلية إنتاج العمل الإبداعي.

أما هذا الفصل الثاني فسيتناول الكيفية التي نظّر بها الحداثيون العرب المعاصرون للشعر ولكن من زاوية أخرى وهي زاوية النص الشعري، ولعل تحليل بياناتهم الـــشعرية يكشف لنا مدى التغيير والتجديد الذي أحدثوه فـــي بنيـــة القـــصيدة العربيـــة وإيقاعاتهـــا وموضوعاتها ولغتها الشعرية...

1-الموضوع:

لقد كان الشاعر القديم يخضع أثناء تعبيره عن موضوع ما لقوانين الشعر القديمـــة التي تواضعت عليها الجماعة، وكان يجمع في القصيدة الواحدة بين أكثـــر مـــن غـــرض شعري، كما كان يخضع لقوانين وحدة البيت ووحدة الوزن والقافية التقليديين وكأن الشاعر القديم يؤلف قصائده وفق قالب جاهز مسبقا وما عليه إلا أن يفرغ تجربته ويكتب قصيدته وفق هذه النماذج الجاهزة، الأمر الذي جعل هذه القصائد تبدو وكأنها نسخ مكـــررة عـــن القصيدة الأولى- النموذج التي ألفت في الموضوع. وهكذا تجمدت الموضوعات الشعرية وانحصرت في موضوعات معينة وثابتة، وأصبح الشعر حكرا علـــى موضـــوعات دون أخرى.

أما الشعريون الحداثيون فقد ثاروا على هذه القيود المفروضة على سلفهم ودعـــوا إلى ضرورة تجاوز هذه الموضوعات التقليدية، وأعلنوا رفضهم للشعر المناسباتي، وتخلوا عن الأغراض الشعرية التقليدية، وقد تبع ذلك دعوة "أدونيس" إلى ما يـــسمى بالقـــصيدة الكلية ذات الموضوع الكلي، وسنتناول كل قضية من هذه القضايا على حدة، وهذا انطلاقا من تحليل بيانات هؤلاء الشعريين العرب المعاصرين.

أ-رفض الشعر المناسباتي: بيان (نزار قباني): "في الشعر" (1947):

إن المتأمل في موضوعات الشعر العربي القديم يلاحظ أن القصائد التـي نظمهـا الشعراء في مناسبات معينة، تصطبغ بلون المناسبة التي قيلت فيها، فكان شعر المناسبات ينتج عند وقوع حدث ما وليس عن رغبة ذاتية في الإبداع مما جعل هذه القـصائد تبـدو وكأنها مجرد وثائق تؤرخ لما يحدث من وقائع وأحداث مختلفة.

غير أن الشاعر المعاصر يرفض شعر المناسبات الذي تتحكم في توجيهه الأحداث والوقائع الخارجية لأن شاعر المناسبات يصدر في شعره عن عوامل خارجية وليس عـن دافع ذاتي أو عن تجربة شخصية ولا يستجيب لمتطلبات العصر. فالنص المبدع في مثـل هذه الظروف هو نص خارجي أو قادم إلى الشعر من خارجه خلافا للنص الحداثي الـذي يصدر عن حاجة داخلية. إنه يحمل بصمات وملامح مبدعه بصدق مما يمنحه قيمة فنيـة وجمالية عاليتين.

وقد عمل الشعراء المعاصرون حسب ما يرون جاهدين لجعل شعرهم معبرا عن آمالهم وآلامهم وتجاربهم الشخصية، ورفضوا الشعر الذي يقال في المناسبات والوقائع والأحداث وطلبوا من الشاعر أن يصدر في شعره عن تجاربه الذاتية الشخصية لكي لا يكون شعره مجرد مرآة عاكسة لما يجري من أحداث في الخارج ولذلك « كان من النادر أن يكتب شعراء الطليعة شعر المناسبات»(1).

يبدو أن تلك النظرة التي تعتمد على الهجوم على شعر المناسبات تربط «التجديـد في الشعر بالابتعاد عما يسمى بشعر المناسبات، واعتبار صياغة هذا اللون مـن الـشعر امتدادا لتقاليد قديمة كانت تضع الشاعر في (مرحلة) ردود الأفعال لا مرحلـة المبـادرة والفعل، وكانت تربطه بالمناسبات الاجتماعية وأعراف الحياة الجارية أكثر ممـا تربطـه بالمنابع الحقيقية للشعر» (2).

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر/عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ط1 ،2001، ص722.

[2] أحمد درويش: متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 284.

واللافت للنظر أن هذا الرأي ليس مطلقا في القول «بانعدام الصلة بين المناسبة والفن الجيد بل أنه يصح القول بأنه لا يوجد فن جيد دون مناسبة ما، تحرك بواعثه الأولى وتكمن الجودة أو عدمها في مدى المواءمة بين المناسبة الباعثة والفن المنتج» (1). فبمقدار إجادة الشاعر في التعبير عن حدث ما وقع أو مناسبة ما يكون قبول شعره أو رفضه « ومجريات الحياة الأدبية المعاصرة تثبت أن ألسنة الشعراء عندما تجيد التعبير عن فيض الشعور الفردي أو الجماعي في مناسبة ما فإننا نتلقاها جميعا، محافظين ومجددين بفيض من الرضا والمتعة الفنية، وعندما نضل الطريق إلى التقاط النغمة المناسبة فإننا نتلقاها جميعا محافظين ومجددين بفيض من الفتور أو النفور» (2).

تشير "سلمى الخضراء الجيوسي" إلى مساهمة كل من "أحمد عبد المعطي حجازي" "وصلاح عبد الصبور" في بعض شعر المناسبات وتمثل لذلك قائلة: « فقصيدة عبد الصبور في الاحتفال بذكرى أبي تمام تتحدى،في شجاعة كبيرة، الخطابية والصخب في شعر المنابر، فهي تستخدم لغة شديدة البساطة، تقترب من لغة الحديث، مع اللجوء المتعمد إلى اللهجة الخفيفة، لكنها تلتمع بومضات خاطفة من الرؤيا الشعرية» (3).

وهكذا فقد عمل الشاعر المعاصر على تجاوز «شعر المناسبات الذي لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية، ولم يكن يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابي» (4) إلى شعر يعبر عن تجارب الإنسان المعاصر ومشكلاته الخاصة، فحتى إن هو عبر عن حادثة وقعت أو مناسبة ما لابد أن يعرف كيف «يحول المناسبة إلى محرك للطاقة الفنية، وأن يترك البذرة تختمر في نفسه ومعها تختلط، وأن يقطع في اللحظة المناسبة الحبل السري الذي يقيد حركة الوليد فيتحول إلى كائن فني، ولا يكون

---

[1] أحمد درويش: متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 284.

[2] المرجع نفسه، ص 285.

[3] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، هامش الصفحة 722.

[4] أحمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 105.

مجرد نسخة باهتة "منظومة" من واقع نثري، وإنما يتحول إلى واقـــع "شـــعري" يـــنعش الوجدان ويذكر ببذور الفكرة الأولى، ويعلي من قيمة الشعر والشاعر معا» (1).

إذن، فشعر المناسبات لا يستبعد في جملته، وإنما يستبعد منه الرديء فقـــط أمـــا الشعر الجيد فيحتفى به.

من خلال ما تقدم يتبين أن نجاح الشعر العربي المعاصر في التخلص مـــن شـــعر المناسبات أو على الأقل التخفيف من سيطرته على الشعر بتحويل المناسبة إلـــى شـــرارة أولى يتولد منها عمل إبداعي يحرك الوجدان ويبهر الأسماع والعقول يعـــد إحـــدى نعـــم الحداثة الشعرية على الشعر العربي، حيث انفتح المجال أمام المبدع المعاصر لارتياد آفاق جديدة، والخوض في موضوعات بكر، وحتى إن هو سبق إليها، فإنه يختلف عن غيره في الرؤيا الشعرية وطريقة التعبير.

(1) أحمد درويش: متعة تذوق الشعر، ص 285.

ب- نهاية فكرة الأغراض:

لقد امتازت القصيدة العربية القديمة بتعدد الأغراض الشعرية مـــن مـــدح وهجـــاء ونسيب ورثاء وفخر وغزل...الخ.

وقد كان الشاعر الجاهلي ينتقل من غرض إلى آخـــر، إذ « بعـــد الانتهـــاء مـــن الافتتاحية المختارة، ينتقل الشاعر إلى غرض آخر قد يكون الوصف، وقد يكـــون الفخـــر وقد يكون المدح، وقد يكون الهجاء، وقد يجمع بين هذه الأغراض كلها في قصيدة واحـــدة ومن ثم، نجد القصيدة الواحدة تضم أكثر من موضوع، وتتجلى مهارة الشاعر الفنية فـــي حسن الربط بين هذه الموضوعات، وجودة الانتقال من موضـــوع لآخـــر»(1)، إذ يعمـــد الشاعر القديم إلى الانتقال من غرض إلى آخر دون المساس بحـــسن الـــربط بـــين هـــذه الأغراض داخل القصيدة الواحدة لذلك نوّه النقاد "بحسن التخلص" وعدّوه دليلا على تمكن الشاعر وجودة شعره، وقد يطلقون أحكامهم النقدية على الشعر والشاعر انطلاقا من ذلك.

وقد بلغ اهتمام بعض النقاد والدارسين القدماء بالأغراض الشعرية أن ربطوا بينها وبين أوزان الشعر، ومن بينهم "حازم القرطاجني"(2)، والمحدثين أمثال "عبد الله الطيـــب المجذوب" في (المرشد إلى فهم أشعار العرب) (3).

فعلى الرغم مما تثيره هذه المسألة من جدل بين مؤيد لها ومعارض إلا أنها تـــشير – إلى حد ما– إلى ارتباط القصيدة العربية القديمة بهذه الأغراض المختلفة.

غير أن هذه الأغراض وإن كانت تناسب ظروف حيـــاة القـــدماء وزمـــانهم فقـــد أصبحت لا تناسب الشاعر المعاصر الذي تغيرت نظرته إلى الأشياء والعالم مـــن حولـــه

---

(1) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،ص453.

(2) يقول: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، ومنها ما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا واستخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد" منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، د ت ، ص 266.

(3) ينظر: نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995، ص 82 وما بعدها.

ومن ثم علاقته بها، فأضحى ربط الشعر بهذه الأغراض المحـددة مسبقا لا يمكن أن يستوعب تجاربه الشعرية المعاصرة وصلته بملابسات الحياة ومتطلبات العصر.

كان من الطبيعي، إذن، أن يعاد النظر في تلك النظرة التقليدية، وفي تلك الأغراض التي تكبل حرية المبدع المعاصر الذي لم يعد يهتم بمدى موافقة عمله الإبداعي لتلك الأغراض المحددة سلفا كمعيار ينبغي أن يحتذى، بل بمقدار الجودة الفنية التي أصبحت المعيار الوحيد لتقييم النص الشعري.

لقد ثار الشعريون العرب المعاصرون على ذلك «البناء التقليدي للقصيدة العربية الذي كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح» (1) ،فأدونيس الذي يعتبر من أهم منظري الحداثة الشعرية العربية في بيانه الشعري المتمثل في "بيان الحداثة" (1979-1992) يرفض حصر الشعر في أغراض محددة، وينفي عن هذه الآثار الشعرية صفة الإبداعية والفنية، يقول: « فالإبداع الشعري هو تحديدا استباق وحيث تنشأ نتاجات شعرية تتآلف مع البنية الاقتصادية -الاجتماعية السائدة وتعكسها، فإن نصيب هذه النتاجات من الإبداعية والفنية يكون سطحيا ضحلا بحيث تتحول إلى وثائق اجتماعية مكتوبة بتوهم الشعر. هذا هو مثلا مصير ما سمي في تراثنا الشعري بشعر الرثاء والهجاء والمدح، فنحن اليوم نقرأ فيه الوثيقة الاجتماعية- السياسية أكثر مما نقرأ الكشف الشعري أو الرؤيا الشعرية» (2).

وقد عاب الحداثيون العرب على القصيدة العربية القديمة تعدد الأغراض الشعرية التي يجمع بينها الشاعر التقليدي في قصيدته وشنوا ثورة على بنائها التقليدي، وعلى هذا نجد "نزار قباني" يقول عن القصيدة العربية التي تتميز بتعدد الأغراض الشعرية: «إن القصيدة العربية ليس لها مخطط والشاعر العربي هو صياد مصادفات من الطراز الأول.. فهو ينتقل من وصف سيفه.. إلى ثغر حبيبته ويقفز من سرج حصانه.. إلى حضن الخليفة

---

(1) أحمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 105.

(2) أدونيس :"بيان الحداثة: (1979-1992) البيانات: تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1995 ص 33-34.

بخفة بهلوان.. ومادامت القافية مواتية، والمنبر مريحا فكل موضوع هو موضوعه.. وكل ميدان هو فارسه.. من حطين إلى اليرموك، إلى القدس.. إلى الجزائر إلى آخر هذا الفيلم الإخباري الذي يعرضه علينا شعراء اليمين كما تعرض على الجمهور البسيط أفلام رعاة البقر فلا تتجاوز الإثارة سطح جلده» (1).

هذا ما جعل القصيدة العربية القديمة متعددة المواضيع وتجمع بين أغراض مختلفة من وصف وغزل ومدح وهجاء...الخ لذلك شبهها "نزار" بالفيلم الإخباري الذي «يجمـــع فيه الشاعر كل ما كان يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمـــة والأخلاق والدين» (2).

وهكذا فقد عمل الشعريون العرب المعاصرون على إعطاء مفهوم جديـــد للـــشعر «يخلص الشعر من موضوعاته التقليدية المرتبطة بالحياة السياسية الاجتماعية القديمـــة- وخاصة تلك المرتبطة بالمدح والهجاء والفخر والرثاء. فهذه موضوعات كانـــت تمليهـــا أوضاع وعلاقات وكان الشعر أداة لها. هكذا يرد الشعر إلى عناصره الأوليـــة: الكلمـــة الموسيقى، الصورة-لكي يواجه، بدءا من ذلك، العالم الحديث ومشكلاته، ببنـــاء "حـــديث" يعبر عن "القضايا الحديثة"» (3).

ويعتبر "أدونيس" أن «أهزل الآثار الشعرية، بالمقياس الجديد، هي غالبا الآثار التي لا تكشف إلا عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية. فالأثر الشعري الذي لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارئ إلا شكلا من أشكال "المديح" أو "الهجاء"، هو في الحقيقـــة، كمـــا يقول "مالرو A.Malraux" ضد الشعر» (4).

أما الشاعر الناقد "يوسف الخال" هذا الثائر المتمرد فيشيد بحركة الشعر الجديد التي يكفيها فخرا « أنها رفعت من مقام الشعر، فلم يعد للذم والمديح والرثاء والغزل والفخـــر

(1) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج 7 ، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

(3) أدونيس: بيان الحداثة: (1979-1992) ، ص 62-63.

(4) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 11.

والوعظ والحكم والطرب، بل صارت مهمته كأرقى فن إنساني -الكشف عن أسرار الحياة وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض وصارت مهمته أيضا النفاذ إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص»(1).

يتضح من كل ما سبق كيف أن ثورة الشعريين العرب المعاصرين على أغــراض الشعر القديمة قد أتت بعض أكلها بأن تخلص الشعر من تلك الأغراض فــ «على حــين كانت الموضوعات التقليدية تنأى عن المشكلات الخاصة بالفرد، وتركــز علــى المــديح والرثاء، أخذت الموضوعات الجديدة تعنى بذات الشاعر وفكره، ومشكلاته كإنــسان» (2) وبعد أن كانت تكبل حرية الشاعر في التعبير عما يختلج في نفسه من خــواطر وأفكــار ومشكلات.. أصبح يملك كافة الصلاحيات التي تؤهله لارتياد آفاق واسعة كانت في يوم ما مناطق محرم عليه الدخول إليها.

---

(1) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 81-82.

(2) س موريه: الشعر العربي الحديث، تر: شفيع السيد، سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص180.

ج-أدونيس والقصيدة الكلية:

لقد كان من أهم منجزات الحداثة في الشعر العربي المعاصر أن تخلص الـشعراء المعاصرون من شعر الوقائع الذي ينظم في المناسبات، وأعلنوا نهاية فكـرة الأغـراض التي كانت تسيطر على الشعر، جاء "أدونيس" في بيان الحداثة (1979-1992) ليتحـدث عن القصيدة الكلية التي حاول أن يرسم معالمها بكتاباته التنظيرية وبإبداعه الشعري.

تقول الناقدة العربية "خالدة سعيد" عن القصيدة الجديدة عند الشاعر "أدونيس" بأنهـا تتجاوز «شعر الموضوعات الذي ينطلق من التبعثر إلى الشعر الكلي الذي يبحـث عـن محاور جديدة للعوالم الذاتية والموضوعية، وعن علاقات جديدة لذلك ينهي التبعثر ويقـيم الوحدة خالقا بذلك القصيدة الشبكية التـي يـدخل فـي نـسيجها كـل شـيء: الأنـواع والموضوعات كلها، الأشكال واللهجات كلها» (1).

وهنا يتبادر إلى الأذهان التساؤل الذي طرحه "ر.م.ألبيريس" والذي يدور حول مـا يطمح الشعر إلى تحقيقه إذا كان يتجاوز الموضوعات التقليدية، ويجيب على ذلـك بأنـه: «يتطلع في الواقع إلى ما لا يمكن تحديده، لا إلى تلـك الأفكـار والمفـاهيم والعواطـف الاعتيادية التي حددها منطقنا، وعلى هذا فلا يمكننا أن نهتم به وأن نتذوقـه إلا إذا قبلنـا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده » (2).

ويذهب "أدونيس" إلى تعريف القصيدة الحديثة بأنها:« "رؤيا". والرؤيـا بطبيعتهـا قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشـياء وفـي نظـام النظـر إليها»(3) .

---

(1) جروه علاوه وهبي: التجريب في القصيدة العربية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، (1404هـ-1984) ص40.

(2) ر.م.ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر/ جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2 ، 1980 ص 129.

(3) أدونيس: زمن الشعر، ص 9.

وبذلك يبدو الشعر الجديد تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية، والشاعر الجديد الذي يمتلك الرؤيا يستطيع أن يرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، وأن يكـشف وجـه العالم المخبوء وأن يكتشف علاقاته الخفية وبذلك يتفرد ويتميز في الخلـق وفـي مجـال انهماكاته الخاصة كشاعر يصدر عن حساسية "ميتافيزيائية" تحس الأشياء إحساسا كـشفيا يعبر عنها الشاعر بلغته الشديدة الخصوصية والتميز(1).

والشاعر المعاصر متأثر بفكرة الشمولية التي «تعتبر من نتائج العـصر الحـديث حيث أصبح من الصعب أن نفصل الأمور عن بعضها، فالسياسي يتقاطع مع الاجتمـاعي مع الثقافي مع الاقتصادي. وكل مجال يتقاطع مع الآخر، بحيث يصبح صحيحا مـا قالـه "البياتي" عن ذهاب "الزمن الذي كان الشاعر فيه يكتب في موضوعات مجزأة" فلـم يعـد الإنسان الحديث يستطيع أن ينفرد بشكل واحد من أشكال الحياة، بل أصبح مجبرا على أن يعيش الحياة ككل وأصبح مضطرا للتعامل مع هذا النسيج الحضاري المعقد والمتداخل.

كان هذا الوضع الحضاري وراء ظهور ما يسمى بالقصيدة الكلية، التي تحاول أن تأسر الكل، فالقصيدة الكلية هي نتاج رؤية كلية شمولية تحاول أن تحيط بأبعاد الظـاهرة المتعددة، والنفاد إلى المناطق الخفية» (2).

من هنا كان على الشاعر الحداثي لكي يعبر تعبيرا حداثيا عن هذا العـصر الـذي يسوده التغير لا الثبات، الاحتمال لا الحتمية، أن يكون شاعر الانقطاع عمـا هـو سـائد ومألوف، شاعر الرفض لا القبول، شاعر الهدم لكل القيود والحدود بحيث «لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجرها في جميع الاتجاهات. هكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه "القصيدة الكلية" – القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيما مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحـوارا، غنـاء، وملحمـة

(1) ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 9-10.

(2) عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، سؤال المفهوم، أعمال مخبر الشعرية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، د.ت، ص8.

وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديـــدة شكلا من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود» (1).

هكذا أصبحت القصيدة الحديثة تحتضن التجربة الإنسانية بكل أبعادها و«صـــارت لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها»(2).

يؤكد "أدونيس" أن القصيدة الحديثة أو الكلية تتخلى عن الحادثة وهي إذ تتخلى عن الحادثة تبطل أن تكون شعر "وقائع". فهذا الشعر الجديد نقيض الشعر– الأغنية، والشعر– الوقائع الصغيرة، والشعر –الوصف. من حيث أنه يقوم على كلية التجربة الإنسانية وبذلك يتخلى عن الجزئية والتفكك البنائي، وكذلك عن النظرة الأفقية الشكلية التي تعتمـــد علـــى البلاغة والتصوير والزخرفة اللغوية، ولكنه يغوص إلى الباطن، باطن الأشياء، ليراها في صفائها الحقيقي، إنه يستغني عن الفكرة أو الصورة في سبيل الحـــصول علـــى الكـــون الشعري، كما يتخلى عن خطابية الفكرة أو العاطفة والتعبير المباشر عنهما، ليستعيض عن كل ذلك بالصورة–الرمز، أو الصورة–الشيء(3).

كانت هذه أهم سمات القصيدة الحديثة في نظر "أدونيس" ومن الواضح جـــدا أنهـــا مغايرة تماما للمفهومات الموروثة وبذلك ف «القصيدة–النص، إذن، لا تعود مجرد خـــيط نفسي، أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجا حضاريا، شـــبكة/ فـــضاء يتداخل فيها، إيقاع الذات وإيقاع العالم، وتحتضن الزمان الثقافي الخلاق»(4).

إن القصيدة الحداثية تتمرد على السائد والمألوف وتسعى جاهـــدة إلـــى التـــساؤل والبحث عن الجديد دوما، وتستعيض عن « النموذج باللانموذج، وعـــن الـــشكل الثابـــت للقصيدة بالشكل المتحرك – ولكل قصيدة شكلها الخاص– وعن الزمن المغلق أو المطلـــق بالزمن المنفتح والمتغير، وعن الغنائية الفردية بالغنائية الكونية، كما يـــستبدل بـــالتعريف

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3 ،1979، ص 117.

(2) خالدة سعيد: (الملامح الفكرية للحداثة)، مجلة فصول: "الحداثة في اللغة والأدب"، ج1، المجلد 04، عدد 03، 1984 ص30.

(3) ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 10–13.

(4) أدونيس: "بيان الحداثة" ، ص 54.

النقدي القديم الذي يحصر الشعر في إطار جزئي من الحياة والعلم، وإطـــار ثابـــت مـــن التعبير، تعريفا جديدا للشعر، وهو أنه تجربة شاملة، وموقف من الإنسان والحياة والعـــالم في إطار متحول من الشكل يمكن أن يدخل ضمنه النثر أيضا»(1).

وعلى هذا النحو تحرر الشاعر الحداثي من القيود المفروضة عليه مـــن الخـــارج ومن قوالب الموروث وانفتح المجال أمامه ليرتمي فـــي أحـــضان المطلـــق والمجهـــول. «وهكذا تتمكن القصيدة المعاصرة من صنع قدرها: إنها تتمرد على الموضوع، تلغي مـــا يسمى بالغرض الشعري وتتفتح على أكثر من بعد، بل إنها تشرع نفسها للأبعاد جميعهـــا وتصبح مأخوذة بحدث القول إنها تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة، فيتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والواقعي بالحلم وتصبح الحياة بكل أبعادها ومفارقاتهـــا موضـــوعها الـــذي تتمازج به وتصهره في صلبها لتقوله وتسميه» (2).

يتضح مما سبق أن القصيدة الحداثية هي نتاج رؤية كليـــة تـــستوعب التجـــارب الإنسانية بكل أبعادها المتعددة، إنها نظرة شمولية إلى الكون والحيـــاة تتجـــاوز الـــسطح والظاهر إلى الباطن والأعماق لتكتشف الكامن الخفي والمستتر الذي يقبع وراء الأشـــياء ولا يستطيع رؤيته إلا الشاعر الحقيقي.

هكذا يمكن القول بأن ظهور القصيدة الكلية يعتبر واحدا من آثـــار الحداثـــة علـــى الشعر العربي المعاصر و"أدونيس" هو أبرز من نظّر لها بكتاباته النقدية التي أسهمت في إثراء مفهومه للنص الشعري.

---

(1) أحمد بسام ساعي: الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1 1978، ص 151-152.

(2) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سلسلة تجليات، سراس للنشر، تونس، 1985 ص141.

2- اللغــــــة:

اللغة هي وسيلة الشاعر الأولى للتعبير عما يختلج في داخله من مشاعر وأحاسيس وتجارب شعرية مختلفة، وقد حظيت اللغة في الشعر العربي القديم باهتمام كبير من طرف الشعراء والنقاد بوصفها اللغة- المثال الذي ينبغي أن يحتذى به، والمعيار الذي لا يجـــوز لأحد الخروج عليه. وقد ظل الشعراء على مر العصور يتناقلون هذه اللغة- المثال مـــن جيل إلى آخر نقلا أمينا ويحرصون على انتقاء الألفاظ الجزلة، وصياغة العبارات الفخمة على الرغم من ظهور بعض الحركات التي حاولت أن تخرج على عمود الشعر. ولكـــن الدعوة إلى التجديد ظهرت بصورة واضحة بعد موجة التغيير والتجديد التي شهدها العالم العربي وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وظهور الشعراء الرواد الذين تشبعوا بثقافات الأمم الأخرى، وأحسوا بضرورة التغيير لأن العالم من حولهم قد تغيـــر، وبـــدا لهـــم أن الماضي ثابت وجامد ومحتاج إلى حركة تكسر هذا السكون القاتـــل لتبـــث فيـــه النـــشاط والحيوية. وما دامت الحياة في تجدد مستمر فلابد أن يواكب ذلك لغة جديدة تعبر عن هذه التجارب الجديدة لأنه ليس من المنطقي أن يعبر عن التجارب الجديدة بلغة قديمـــة قتلهـــا التكرار وأفقدها كل عناصر الجدة والتشويق.

كل هذا دفع بالشعريين العرب المعاصرين إلى رفع أصواتهم مناديـــة بـــضرورة التحرر من القوالب الجامدة للغة، وبذلك تكون صيحات الشاعر هي علـــى حـــد تعبيـــر "البياتي" :« فأس الحطاب الذي يقطع أشجار اللغة العذراء ويحملها إلى المدينة ليجدد بهـــا اللغة البالية»(1).

وهنا يتبادر إلى الأذهان التساؤل عن نظرة هؤلاء الشعريين العرب المعاصـــرين إلى اللغة ودورها في بناء الشعر العربي المعاصر. هذا ما سوف يتضح لنا مـــن خـــلال تحليل بياناتهم الشعرية.

---

[1]عبد الوهاب البياتي- محي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1990، ص38.

أ-اللغة في بيان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة:

تعتبر "نازك الملائكة" أحد الرواد الأوائل الذين لعبوا دورا بـــارزا وحاســـما فـــي التأسيس لحركة الشعر الحر سواء بأعمالها الإبداعية أو بمواقفهـــا النقديـــة وتنظيراتهـــا ويظهر ذلك جليا من خلال كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وكذلك في مقدماتها المصاحبة لدواوينها الشعرية. ولعل أهم هذه الدواوين هو ديوان "شظايا ورماد" الذي أصـــدرته فـــي عام (1949) بعد ديوانها الأول (عاشقة الليل) في عام (1947).

وتأتي أهمية الإصدار الثاني من جهتين :« فهو أولا الإصدار الذي جاء بعد نظمها لقصيدة الكوليرا، ليفسح هامشا مهما لما تسميه بقصيدة "الشعر الحر"، وهو ثانيا الإصدار الذي يحمل أول وثيقة نظرية وقعتها الشاعرة لتجعل منها مصاحبا نصيا مقدماتيا لديوانها الثاني، وذلك قبل شروعها في نشر دراستها النظرية والنقدية التي ستظهر مجتمعـــة فـــي كتاب "قضايا الشعر المعاصر". لهذه الاعتبارات يحتل ديوان "شظايا ورمـــاد" ومـــصاحبه النصي متمثلا في مقدمته النظرية مكانة أساسية، ليس فقط في التجربة الشعرية والتنظيرية لنازك الملائكة، بل في تاريخ تجربة التحديث في الشعر المعاصر بشكل عام»(1).

لقد أحدثت هذه المقدمة –البيان الشعري ضجة كبيرة في الأوســـاط الأدبيـــة مـــن خـــلال مـــا تحمله من آراء تجديدية في الشعـــر علـــى الصعيدين العروضي واللغوي.

ولعل دارستنا لهذه المقدمة- البيان من شأنها أن تكشف النقاب عن نظـــرة "نـــازك الملائكة" إلى اللغة الشعرية ودورها في بناء القصيدة العربية المعاصرة.

الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" في هذه المقدمة –البيان تدعو إلى نقد قـــيم التقليـــد وفتح باب الاجتهاد على مصراعيه أمام رياح التجديد التي لا تنفك تعصف بالإنسان فـــي هذه الحياة التي لا تستقر على حال، ولما كان «الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحيـــاة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشـــياؤها

(1)نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 258-259.

وأحاسيسها»(1). فإنه هو الآخر (أي الشعر) حتما لا يخضع لأي قانون وسوف لن تحكمه أي قاعدة بل تصبح القاعدة هي اللاقاعدة.

وهنا يصح تطبيق عبارة "برنارد شو": «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»(2).

وإذا كانت اللغة تشكل عنصرا أساسيا في بناء القصيدة، وتعد وسيلة الشاعر الأولى لنقل تجاربه الشعرية فإنها هي الأخرى ليست في منأى عن التغير الذي يطال الشعر بتغير ظروف الحياة فــ «لغة القصيدة، تمثل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادي، أي جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة، وينضح بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والفنيــة. إنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة»(3).

لقد أعلنت "نازك الملائكة" الثورة على كل القوالب القديمة وتمردت على القواعــد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، تقول : «مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة. كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأن الشعر لا يــستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل»(4).

كان من الطبيعي، إذن، أن تدعو نازك الملائكة، حينما رفعت شعار التجديد إلـــى تجديد لغة الشعر، لأنها تصدأ من طول ملامستها للأقلام والشفاه، ومن كثرة الاســتعمال. فبعد أن كانت لغة موحية، في عنفوان شبابها، تتمتع بكامل صحتها وعافيتها، ولها الحرية في أن تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ابتليت بأجيال من المقلدين الذين يجيدون التحنيط جاعلين من ألفاظها تماثيل مقدسة لا ينبغي لأحد أن يحطمها أو أن يستبدلها بأخرى جديدة

---

(1) نازك الملائكة: ديوان "شظايا ورماد"، دار العودة، بيروت، ط2، 1979،مج 2، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص 7.

(3) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2003 ص23.

(4) نازك الملائكة: مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، ص 8.

لكن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق قد يصنع للغة ما لا يــصنعه ألــف نحوي ولغوي مجتمعين. إنه الوحيد الذي يعيد إليها الحياة من جديد بأن يــستعمل ألفــاظ اللغة بطريقة غير معهودة فتكتسب من جراء ذلك معاني جديدة لم تكن لها، « وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة، وإنما يشدها إلى الأمام. الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة أما النحوي واللغوي فلا شــأن لهمــا بهــا النحــوي واللغوي عليهما واجب واحد هام- واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة مــن كــلام "المرهفين" من الكتّاب والشعراء»(1).

وتتفق "نازك الملائكة" في هذا الرأي مع "نزار قباني" حينما يقول: « إن الشعراء- لا اللغويين، ولا النحاة، ولا معلمي الإنشاء- هم الذين يحركون اللغة»(2).

والواقع أن الشاعر يطور اللغة عن طريق التغيير الجوهري الذي يدخلــه علــى القاموس اللفظي المستعمل، فيترك الألفاظ المألوفة التي أنهكها الاستعمال وقتلها التكــرار ويستبدلها بأخرى جديدة لم تألفها الأسماع ولم تعلكها الشفاه.

هكذا رفضت "نازك" استعمال الألفاظ الشائعة التي قتلها التكرار ودعت الشاعر إلى الاهتمام بالألفاظ الجديدة غير المستعملة، وهي في هذا تتفق مع "بدر شاكر السياب" الــذي يرى أن «من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث: الاهتمام باللفظة، وليس معنــى هذا أن الشعراء القدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ، ولكــن معنــاه أن الــشاعر الحديث الذي خلّف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ، التي رثّت لكثرة ما تداولتها الألــسن والأقلام مكلف بأن يعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها» (3).

---

(1) نازك الملائكة: مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، ص 9-10.

(2) نزار قباني: قصتي مع الشعر، د ط، د ت، ص 50.

(3) خضر الولي: بدر شاكر السياب، ضمن كتاب آراء في الشعر والقصة، ص 22 نقلا عن: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر- المغرب، ط1، 2003، ص81.

لم يعد الشاعر المعاصر إذن يهتم بما قيل وبما هو مألوف بل أصــبح همــه هــو البحث عن ألفاظ جديدة ودلالات جديدة تبهر المتلقي وتهز كيانه.

وانطلاقا من ذلك ترى "نازك الملائكة" أن الشعر العربي «يقف على حافة تطــور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شــيئا، فــالأوزان والقــوافي والأســاليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة مــن قوة التعبير، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»(1).

ولعل في هذا ما يؤكد رغبة "الملائكة" في ضرورة إيجاد لغة جديدة كلمات جديــدة لا تبعث على الملل ولم تفقد إيحاءها وروعتها من كثرة التداول لأن «الجمع بين الثقافــة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجــرة» (2) لذا لابد من التجديد لنعيش عصرنا وتجربتنا لا عصر غيرنا وتجارب غيرنا.

وتختتم "الملائكة" هذه المقدمة – البيان بأن تعرب عن إيمانهــا بمــستقبل الــشعر العربي الذي يندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكانــا رفيعا في أدب العالم، وتوجه ألف تحية لشعراء الغد.

والغريب في الأمر أن نازك الملائكة التي شنت هجوما علــى القوالــب الجــاهزة وتمردت على التقاليد الشعرية المألوف، ودعت إلى التجديد في لغة الشعر مما جعلها تعد بحق رائدة من رواد الشعر الحر عادت، بعد سنوات، حينما أحست بأن حركــة الــشعر الجديد خرجت عن الطريق الذي رسمته لتنتقد خروج الشعراء المحدثين على قواعد اللغة العربية السليمة التي تعتبرها أعز عليها من سمعتها الشخصية، وتــدعو المجــددين ذوي الثقافة الحديثة إلى حماية اللغة الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها وتعتبر أن «سلامة اللغة من شروط جمالية القصيدة»(3)، وترفض ازدراء قواعد النحو والمقــاييس اللغويــة

---

(1) نازك الملائكة: مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، ص 27–28.

(2) المصدر نفسه، ص 28.

(3)يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت–لبنان، ط2 1982، ص 147.

التي تعترف بها الأمة كلها، تقول: «نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه. وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر»(1).

وهي بهذا تعتبر أن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيريــة الــشعر ويبعده عن روحية العصر وترفض أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطــئ ويرتكب المحذورات دون أن يحاسب(2).

وأي مفارقة هذه؟ فبعد أن كانت من دعاة التجديد في لغة الشعر أصبحت تعتبر أن كل خروج على القواعد اللغوية من شأنه أن يبعدنا عن روح الشعر!!!

فهل تراها تراجعت عن قولها عن الشاعر إذا « خرق قاعدة، أو أضاف لونا إلــى لفظة، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية»(3)؟!!

أم تراها لا تريد أن يقف الشعر على قدميه، ويطلق العنان للغة كي تــركض مــع الحيــاة ؟!!

هل نعتبر مثل هذه الآراء رجعية منها يحاسبها عليها أشقاؤها الــشعراء أم أنهــم يتركون إصدار الحكم عليها لمحكمة الشعر التي تفصل في مثل هذه القضايا الشعرية؟

ومهما يكن الأمر فإن الآراء النقدية التي جاءت في مقدمة ديوانها "شظايا ورمــاد" تبين مدى إسهامها في التأسيس لحركة الشعر الحر، وتجعلها رائدة من رواد التجديد فــي الشعر العربي المعاصر.

كانت هذه آراء "نازك الملائكة" في اللغة الشعرية. فكيف نظر الشاعر الناقد "أنسي الحاج" إليها؟ هذا ما سوف يتضح لنا من خلال دراسة بيانه الشعري.

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 332.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 332.

(3) نازك الملائكة: مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، ص 10.

ب- أنسي الحاج ولغة الشعر:

"أنسي الحاج" وجه آخر من الوجوه البارزة التي كان لها إسهام في التنظير للشعر العربي المعاصر، من خلال مواقفه النقدية وآرائه التجديدية التي يؤسس بها لماهية الشعر ونلمس ذلك في مقدمة ديوانه الشعري (لن) (1950) التي لم يكتب "أنسي الحاج" على امتداد تجربته الشعرية مقدمة أخرى مصاحبة لديوان شعر غيرها.

وقد خص بها ديوانه الشعري الأول (لن) «وبعده سوف يقلع أنسي الحاج نهائيا عن توقيع مثل هذه المصاحبات النصية المقدماتية مكتفيا بنثر تأملاته الشعرية والنظرية من حين لآخر، في كلماته وخواتمه وبعض حواراته»(1).

يبدو أنه من الطبيعي بل من الواجب قبل الشروع في دراسة هذه المقدمة -البيان الوقوف قليلا عند العنوان المميز الذي أطلق على هذا الديوان لكون العنوان أول ما يواجه المتلقي وهو «أول ما يداهم بصيرة القارئ»(2).

يتألف هذا العنوان من دال واحد هو عبارة عن حرف نفي مما يصدم القارئ الذي لم يتعود على مثل هذه العناوين الغريبة ويوقعه في حالة من التوتر والإرباك والتساؤل عن سر جعله عنوانا للديوان ككل.

يبدو الشاعر في هذا العنوان المتمثل في حرف النفي-لن- ثائرا ومتمردا على السائد والمألوف لأن الشعر عنده من مدينة "لا"، وهنا يتلاقى مع "نزار قباني" الذي يعتبر أن الشعر « من مواطني مدينة (لا) .. لا من مواطني مدينة (نعم) أي أن الشعر أساسا هو عمل من أعمال المعارضة لا الموالاة.. ومن أعمال الرفض لا القبول لذلك فإن أي محاولة لتدجين الشعر أو توظيفه، يجعله حصانا في إسطبل السلطة.. وكلب حراسة على باب السلطان... » (3).

---

(1) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1986، ص274.

(2) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، د ط، د.ت ص261.

(3) نزار قباني: ما هو الشعر، ص46.

إذن فهذا العنوان يحيل من الوهلة الأولى على النفي، الرفض، العصيان، التمـــرد على قيم الموروث ويدعو إلى الهدم والتجريب والتحرر من القوالب الجامدة التقليدية.

فما مدى مطابقة دلالة العنوان لما ورد في المقدمة "البيان" مـــن أفكـــار تجديديـــة تتضمن الدعوة إلى الثورة على السائد والمألوف؟ وكيف نظر "أنسي الحاج" إلـــى اللغـــة الشعرية بوصفها وسيلة الشاعر الأولى للتعبير عن تجاربه الشعرية المختلفة؟

الشاعر الناقد "أنسي الحاج" ومن خلال هذه المقدمة –البيان ينظّر لقـــصيدة النثـــر ويطرح تصوراته الشعرية المغايرة لما هو سائد، وقد جاءت أفكاره جريئة تحمل الكثيـــر من قيم الثورة والتمرد على كل الثوابت.

إن طبيعة الشاعر الحساسة تجعله يبحث دائما عن الجديد ويرفض الأدوات الجاهزة والبالية، والشاعر الحقيقي في نظر "أنسي الحاج":« لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية، تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق، على مشقة ذلك والشاعر الحقيقي، اليـــوم، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظا»(1)، فهو ينتقد هؤلاء المحـــافظين والمقلـــدين الذين يحتمون بالماضي ويعتبر أن «معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشيء الجاهز، والمرتعب من الشيء المجهول المصير. التقدم، لمن ليس مؤمنا بما يفعل مجازفة خرقاء، وهكذا يبدو للمقلدين والراكدين»(2).

لقد ثار الحداثيون على كل القيود والضوابط المفروضة مسبقا على الـــشاعر ممـــا جعله يتمتع بقدر كبير من الحرية تمكنه من اختيار أدواته الجديـــدة المناســـبة لتجربتـــه الشخصية ومن ثم «اتسع نطاق التعبير باتـــساع نطـــاق الأدوات الجديـــدة، واســـتعمالها استعمالا جديدا. وأصبح الشاعر يتحرك في أفق أوسع كثيـــرا، وأتيحـــت لـــه الفـــرص والمجالات التي لو كان يملك الموهبة والقدرة على الإفادة منها، فإنه بالـــضرورة ســـوف يبدع شيئا جديدا»(3).

---

(1) أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن) ، موقع جهة الشعر .www.jehat.com

(2) المصدر نفسه

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998 ص 13.

ولا شك أن اللغة تشكل ركنا هاما في كتابة القصيدة فهي وسيلة الشاعر للتعبير عن تجاربه الشعرية، ولما كانت هذه التجارب متجددة دوما كان لزاما على هذه اللغــة التــي تنقلها أن تواكب هذا التجدد باستمرار لأن «عالم الشاعر ليس عالم الثوابت بل هو عـــالم التحرك الأبدي»(1).

يؤكد" أنسي الحاج" على ضرورة تجاوز تلك التقاليد البالية التـــي أرســـاها النقـــاد العرب القدماء حول مفهوم الشعر ولغته التي تأخذ طابع القداسة والجلال والفخامة، فقـــد كانت مفردات معجم الشاعر القديم محددة وثابتة يتداولها الشعراء فيما بينهم تبعا للغرض الذي يخوضون فيه، مما جعل لغتهم تصاب بنوع من الركود والجمود وقـــصائدهم تبـــدو وكأنها نسخ متشابهة عن قصيدة واحدة.

فكان من الطبيعي أن يثور الحداثيون ضد هذا البناء التقليـــدي للقـــصيدة العربيـــة وينتقدوا لغة الشعر العربي القديم، وهذا "أنسي الحاج" يرى بأن « القاعدة القديمة: العالم لا يتغير، باطلة. ومثلها جميع المواضعات المتعلقة بالإنسان. الشاعر ذو موقف مـــن العـــالم والشاعر في عالم متغير، يضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد، لغة "تختصر كل شيء" وتسايره في وثبة" الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول. أقل عقدة شكلية تعطل انطلاقه وتحرف وجهته، أبسط هم خارجي يسرق من وحدة انصبابه على الجوهر»(2).

الشاعر المعاصر يسعى إلى جعل لغة الشعر المعاصر تختلف عـــن لغـــة الـــشعر العربي القديم سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب والعبارات والأساليب الشعرية.

ولقد تخلصت القصيدة العربية المعاصرة من تلك النظرة التقليدية التي تقسم الألفاظ في القصيدة إلى ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، ونجحت في « كسر جـــدار الخـــوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية، وتحويل كل شيء- بمـــا فـــي ذلـــك تـــراب

(1) عمر أزراج : الحضور: مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 239.

(2) أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن) .

الأرض-إلى شعر»(1). وأصبحت كل كلمة قادرة على أن تمتلك طاقة شعرية والـشاعر الفذ هو وحده القادر على شحنها بالانفعال والإحساس فتبدو كما لو أنها تكتشف لأول مرة مما يمنحها قدرة على المراوغة، واتساعا في مجال التأويـل، وانفتاحـا وتوهجـا عنـد المتلقي(2).

ذلك أن الكلمة تستمد إمكاناتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية من السياقات التـي تـرد فيها، أي بما تكونه من علاقات وروابط مع نظيراتها في التركيب والتي تؤسس مجتمعـة جوهر النص الأدبي، والكلمة «هي في الحقيقة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني تنتمـي إلى نفس الحقل الدلالي. أو بمعنى آخر، إنها مستقر إمكانات كثيرة من الدلالات. وعنـدما توضع في سياق ما يمارس ذلك السياق عليها نوعا من الضغط يجعل دلالة مـا تطغـى وتبرز»(3).

من هنا يؤكد "أنسي الحاج" على ضرورة إيجاد لغة جديدة مناسبة تكون في مستوى طموحات عصره الذي يعيش فيه، لغة تخترق كل القواعد والضوابط والقيود وتتخلى عن قوانين البلاغة القديمة، وتعمد إلى « إبدال التعابير والمفردات القديمـة التـي اسـتنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب»(4).

يبين الشاعر "أنسي الحاج" في مقدمة ديوانه (لن) الحاجة الدائمة لـشاعر قـصيدة النثر إلى « اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائـل التشـوش والنظام معا. ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبـدي»(5).

لقد تغيرت نظرة الحداثيين إلى وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها فلم تعد «لغة الشاعر المعاصر مجرد لغة تعبيرية بل أصبحت لغة إيحائية بعدما تخلـت عـن التكلـف وعـن التقريرية والنزعة الخطابية وأصبحت لغة الشعر هي اللغة -الإشارة، في حين أن اللغـة

---

(1) نزار قباني: قصتي مع الشعر، د ط، د ت، ص 50.

(2) ينظر رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 137.

(3) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 137.

(4) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 80.

(5) أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن) .

العادية هـــي اللغة –الإيضاح، فالشعر الجديد، في هذا المنظور، فن يجعل اللغة تقول مـــا لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تقوله، هو ما يطمح الشعر الجديـــد إلى نقله، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة» (1).

لقد أصبح الشاعر المعاصر يسعى جاهدا للبحث عن طرق جديدة للتعبير الـــشعري تكون قادرة على استيعاب أفكاره وواقعه الذي يعيش فيه، وأخذ يحاول أن ينشئ لغة جديدة مشحونة بالدلالة « ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه، في البداية، إلا اللغة. إن معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفاعلية لا يقيم إلا هناك: في لغتها الشعرية. ففـــي هـــذه اللغة، وعبر بنائها الجليل الآسر، يمكن العثور على جمـــر الـــروح، وأحجـــار الدلالـــة الساطعة، والرؤيا»(2).

ولعل ذلك هو ما جعل "أنسي الحاج" يصر على الدعوة إلى الخلق المـــستمر للغـــة وإلى تثويرها باستمرار يقول: « وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفر مـــن الأقمـــاط غير أن أبواب الشعر الصافي، عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تتفتح أمامه ما لم يحـــسن مخاطبتها(...)، اللغة.. أنه في حاجة دائمة إلى خلق دائم لها. لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأن عالمه كتلة طليعية. أجل في كل شاعر مخترع لغة، وقصيدة النثر هي اللغة الأخيـــرة في سلم طموحه، لكنها ليست باتة. سوف يظل يخترعها (...) الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر يجب أن تظل تلحقه، لتستطيع أنم تواكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة، الشاعر لا ينام على لغة»(3).

فالشاعر المتمرد يقتل اللغة لكي تحيا في كل لحظة، وهذا الكلام يتوافق مـــع مـــا صرح به "يوسف الخال" في بيانه الشعري: " مفهوم القصيدة الحديثة" حينما يقـــول عـــن الشاعر بأنه «يقسو على الشيء لا لإزالته، بل لتمجيده، وهو في ما يتعلق باللغة ينزل بها

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص17.

(2) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص23.

(3) أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن).

الأذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير. وكذلك الأمر في ما يتعلق بالأسلوب»(1).

لهذا يدعو "أنسي الحاج" إلى الهدم والتخريب ويعتبر أن «التخريب حيوي ومقدس» (2)، والشاعر الحر يلجأ إلى التجريب في كل مرة للوصول إلى ما هو مجهول وغير مألوف ويرفض كل ما هو مستقر وثابت. وفي هذا يتفق مع "أدونيس" الذي يقول مخاطبا جماعة التقليديين: «حين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة: " ماذا تريدون، إذن ، ما هدفكم؟"، لن نتردد في أن نجيبهم بيقين وفرح: ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر، أيها السادة. إننا نتخطى ما كنتموه وما ورثتموه. نهدمه أيضا، لكن بلوعة، فنحن هدامون، وكل منا "قائد اللوعة والرماد". كل منا "الهلع الضرب..." الوجود حولنا وجودكم كريه عدو. لن نتقبله، لن نصادقه. لن نهادنه. لن نفكر تحت سقفه ولا سمائه. سنغرق في وجود آخر. سننشب أظافرنا في غضاريف الحلم. سنسقط في فوهة المستقبل. سنعيش ونفكر ونكتب الشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها» .(3)

بهذه اللهجة الحادة الجريئة، إذن، يعبر "أدونيس" عن رفضه لكل ماهو مألوف وروتيني، ويظهر ذلك جليا من خلال اللغة المستعملة في الفقرة السابقة. فهي لغة عنيفة مليئة بالرفض والتمرد والثورة على كل الأعراف والتقاليد البالية التي قتلها التكرار. وبهذه اللغة الرافضة، الثائرة ينظم صوته إلى صوت "أنسي الحاج" الذي يتطلع إلى لغة تدهش وتصدم القارئ وتزج به في الدخول إلى عالم بكر، مليء بالبحث والتساؤل...

ولعل في ذلك ما يجسد مدى ثورة هؤلاء الحداثيين على السائد والمألوف ورفضهم للثبات والتقليد، وبذلك يختتم "أنسي الحاج" بيانه الشعري بالدعوة إلى الاستمرار في البحث

---

(1) يوسف الخال:" في مفهوم القصيدة الحديثة" ، ص21-22.

(2) أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن).

(3) أدونيس: زمن الشعر، ص 227.

عن عوالم جديدة لم تطأها أقدام الشعراء بعد، يقول: «نكتب لتقطع مرحلة، ومـا نكتبـه يطوى، يحرق ، مالم نكتبه ولم نعرفه ولم نغص بعد فيه، هو الهم»[1].

ويتضح من كل ما تقدم كيف أن "أنسي الحاج" يعتبـر نموذجـا للـشاعر الثـائر المتمرد، الرافض لكل القوالب الجاهزة، الحالم بخلق لغة جديدة والداعي إلى فـتح بـاب الاجتهاد على مصراعيه للوصول إلى الجديد في الشعر والجديد حقا، فكيف أسهم شـقيقه "أدونيس" الذي تجمعه به أخوة الشعر في التنظير لحداثة الشعر العربي المعاصر؟ وكيـف كانت نظرته إلى اللغة الشعرية؟

[1]أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن).

ج- لغة الشعر وبيان الحداثة لأدونيس:

يعتبر الشاعر الناقد "أدونيس" رائدا من رواد التجديد وأحد أهم منظـــري الحداثـــة الشعرية العربية. ولعل دراسة بيانه الشعري المتمثل في "بيان الحداثة": (1979-1992) تبين بعضا من آرائه التجديدية ومواقفه النقدية التي يؤسس بها لماهية الشعر، وذلك مـــن خلال ما يطرحه من رؤى جديدة تدور حول حداثة اللغة الشعرية وطرق التعبير الفنـــي. فكيف كانت نظرته إلى اللغة الشعرية؟ وما موقع لغة الشعر من تنظيراته للحداثة الشعرية العربية؟

إذا كان العالم الذي نعيش فيه دائم التجدد والتغير ولا يستقر على حال فإنـــه لابـــد للشاعر المعاصر -إذا ما أراد أن يحيا في زمنه ويعبر عن تجاربه المعاصـــرة لا عـــن تجارب غيره -أن يجدد لغته لكي تساير تطور العصر الذي يعيش فيـــه بوصـــف اللغـــة عنصرا هاما في بناء القصيدة العربية إذ أن «الشاعر يجدد اللغة ويعطي للكلمات معنـــى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التعبير عن عالم يتجدد فالإبداع الشعري يطهر هو أيـــضا جسم اللغة، شأن الحدث الثوري الذي يطهر جسم المجتمع» (1).

والواقع أن الشعر الجديد «نشأ بفعل الضرورة التي فرضتها المرحلة التاريخيـــة- الحضارية، وليس بمجرد الرغبة في معارضة القديم. فهذه المرحلـــة واجهـــت الـــشاعر بمشكلات وأسئلة لم تطرحها المرحلة الجاهلية. وهذا ما فرض عليه أن يعيد النظـــر فـــي اللغة الشعرية الجاهلية، وطرق التعليم المألوفة، وأن يبتكر طريقته الخاصـــة، ويـــستخدم اللغة بشكل جديد» (2).

لم يعد الشاعر المعاصر يستخدم اللغة في حدود المتعارف عليه بل أخذ يتطلع إلى خلق لغة جديدة داخل اللغة القديمة، وفي هذا يقول "أدونيس":«كل ابتكار لجمال جديد فـــي اللغة لا يمكن إلا أن يستند إلى قديمه الجمالي، فاللغة كيان ولا نقدر أن نجـــدده إلا مـــن

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص178.

[2] أدونيس: بيان الحداثة، ص 36.

داخله، من داخل عبقريته، وجماليته، وخصوصيته»(1)، أي أنه يتطلع إلى تفجير اللغة من الداخل بحيث أن الشاعر لا يمكنه أن يجدد «إذا لم يكن متأصلا في عبقرية لغتــه لكــي يعرف كيف يصهر العناصر التي يستخدمها ويحولها إلى طبيعة اللغة التي يكتب بها»(2) ويشير "أدونيس" إلى أن الشاعر العربي، مهما كان عظيما، لا يجسد فــي نتاجــه اللغــة العربية، فهي أوسع منه، وعلى الشاعر الجديد «أن يرتبط باللغة الأم، لا بنتاجها، ولــئن كان يولد من الرحم الواحدة أبناء يتناقضون في كل شيء، فبالأحرى أن يكون في اللغــة أبناء لها يتناقضون كتابيا، في كل شيء. وهذا التناقض دليل غنى- وهو لا يعني القطيعة أو الرفض في أية حال»(3).

من هنا فإن الشاعر يستخدم لغة ليست ملكه «ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها مــن آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي (...) اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها عن نفسها فاللغة الــشعرية هــي دائما ابتداء»(4).

لقد كان على الشاعر المعاصر، في سبيل إيجاد لغة جديدة ، أن يــستخدم الألفــاظ والتراكيب والصور والخيال بطريقة جديدة غير مألوفة، ويحــرص علــى أن «يــشحن الكلمات التي يستخدمها بلهب جديد ، يجعلها في فترة دائمة- أي في حركة مستمرة مــن الولادة المستمرة- ولهذا، يخلصها من طرق استخدامها السابقة ويغسلها من العلاقات التي هي أشبه بالبقع والتورمات التي تقودها إلى الهرم. وهو، في هذا يلغي عمرهــا الــسابق ويلغي بهذا الإلغاء مفهومات وأساليب هي الأخرى مستنفدة»(5).

ويظل الشاعر في نظر "أدونيس" هو ذلك الذي «يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغــة- بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي. هكذا يعيــد

---

(1) أدونيس: بيان الحداثة ، ص 59.

(2) المصدر نفسه ، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 60.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص78.

(5) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص 180-181.

اللغة إلى براءتها الأولى وعذريتها، وتتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة وكشفا، وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة وفعلا»(1).

يؤكد "أدونيس" أن إعادة اللغة إلى براءتها الأولى تكون بغسلها من صدإ الاستخدام الشائع الجاري وذلك بالثورة على قوالب اللغة الجامدة وتحطيم قيودها، وثورية اللغة تعني عند أدونيس «أن تصبح الكلمة وبالتالي الكتابة، قوة إبداع وتغيير تضع العربي في منـــاخ البحث والتساؤل والتطلع»(2)، بحيث أصبح الشعر الجديد يمثل ثورة ضد القوالب اللغوية القديمة، وهذه الثورة تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كلمـــة تـــشع بعلاقـــات غيـــر مألوفة(3).

لقد كان على الشاعر الحداثي في سبيل الوصول إلى لغة جيـــدة أن يعمـــل علـــى إحداث خلخلة في النسق اللغوي المألوف، وتحطيم كل القواعد النحوية والبلاغية والمنطقية التي تتحكم في اللغة وذلك بمنح الكلمات الحرية التامة لتعلو على ذاتها وتزخر بأكثر مما تعد به وتشير إلى أكثر مما تقول، وتصبح رحما لخصب جديد. وبذلك نخرج الكلمات من ليلها العتيق، فنغير علائقها ونعلو بأبعادها لتستمد طاقتها الإيحائية من تعاليمها – أي مـــن كونها تتجاوز الواقع(4).

إن هذه الثورة التي أعلنها الشاعر المعاصر على لغة الشعر القديمة وقوانينها البالية مكنته من استخدام اللغة بطريقة جديدة وفتحت أمامه المجال للكلام علـــى «موضـــوعات واستخدام عبارات كان الناس يعتبرونها محرمة، وهكذا تبطل مقاييس الجمال القديمـــة. لا تعود هناك كلمة قبيحة بذاتها، أو جميلة بذاتها، ولا موضوع محرم وموضوع محلل، بـــل يصبح الدخول في اللغة كلها، في الموضوعات كلها كالدخول في عرس أو عيـــد. هكـــذا

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 33.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص131.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 131.

(4) ينظر : المرجع نفسه، ص 17 وأيضا ص 95.

تكتسب الكلمة نفسها بعدا آخر، جديدا تمام الجدة. هذا البعد الجديد هو اللغم الذي ينـسف المحتوى الثقافي القديم، ويمهد لمحتوى جديد»(1).

معنى ذلك أنه تخلى عن التصور القديم الذي يقسم الألفاظ إلى ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، وموضوعات شعرية وأخرى لا تصلح أن تكون موضوعا للشعر.

والشاعر الجديد في نظر "أدونيس" «فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ينسلها كلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد. إذ يفعـل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة– من دلالاتها وتداعياتها. يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها. لذلك لابد لتفهمها وتذوقها، من الخبرة والممارسة. وما لـم نفهمهـا ونتذوقها لا نستطيع أن نكتشف ما وراءها»(2)، وبهذه الطريقة يفرغ الكلمات من دلالتهـا القديمة ويشحنها بدلالات جديدة، كما أن لغة التعبير الشعري قد تحولت «مـن وصـف العالم المادي الخارجي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي، وإلى التعبير عن شجنه النفـسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على لفـظ التشابهات والتماثلات، وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعري التقليدي الذي لـم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحياتية المعاصرة»(3).

هكذا تغيرت النظرة إلى اللغة الشعرية ووظيفتها، وأصبحت اللغة علامـة بـارزة على التغير الذي حدث للشعر الجديد في طريقة التعبير «فاللغة –الجثة– الـسلطة التـي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكدس الجاثم بوصفه كتلة واحدة، متجانسة هائلة لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل؛ حركـة التفجير للغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة»(4)، وبذلك انفتح المجال أمام التجريب والمغامرة وأصبح الشاعر المعاصر «مغامرا بنفسه في مناطق لغوية ظلت مجهولة قبلـه

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص131.

(2) المرجع نفسه، ص 163.

(3) رجاء عيد: لغة الشعر قراءات في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د ط، 2003، ص 64 .

(4) كمال أبو ديب:(الحداثة، السلطة، النص)، مجلة فصول، الحداثة في اللغة والأدب، ج1، المجلد 4، العدد 3، 1984 ص 43.

وتصبح لغته المملوءة بالأسرار أشبه بالتجارب الكيماوية القديمة، يختبر فيها القوة الكامنة في الكلمات، وينتظر انفجارها الذري في كل لحظة»(1).

إن هدف التجربة الحداثية هو الوصول باللغة إلى مناطق عذراء لـم تطلهـا لغـة البشر بعد. لغة أسئلة وقلق وتمرد لا لغة يقين وثبات، وهذا ما جعل الشعر عند "أدونيس" جدلا وصراعا «صراع بين الشاعر ونفسه، بينه وبين اللغة، بينه وبين الأشياء»(2).

يتضح مما سبق أن الشعر عند "أدونيس" هو «ثورة داخل اللغة، مـن حيـث أنـه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن حيـث أنـه يغير، بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمـات، وبينهـا وبين الإنسان- وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان(...) فالشعر ثوري لا بكونه يتحدث عن قضايا ثورية، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة»(3).

كانت هذه نظرة "أدونيس" إلى لغة الشعر، ويعتبر أبرز من سـاهم فـي التنظيـر لحداثة اللغة الشعرية الذي يحتل نصيب الأسد من تنظيراته للشعر العربي المعاصر.

غير أن ثورة الشعريين العرب المعاصرين على السائد والمألوف، وتمردهم علـى القوالب الجامدة لم ينحصرا في اللغة بل جددوا أيضا في موسيقى الشعر فكيف نظروا إلى إيقاع الشعر العربي؟ وما مدى إسهامهم في تجديده؟ هذا ما سوف نبحثه ضـمن عنـصر الإيقاع.

---

(1) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972 ج 1، ص 245.

(2) أدونيس: بيان الحداثة، ص 75.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، ص175.

3- الإيقــــاع:

لقد كان لإيقاع الشعر العربي هو الآخر نصيب من التجديد الذي أحدثه الـشعريون العرب المعاصرون في بنية القصيدة. وقبل الحديث عن نظرة الحـداثيين العـرب إلـى التجديد في الإيقاع الشعري تجدر الإشارة إلى أن هنـاك علاقـة حميمـة بـين الـشعر والموسيقى تمتد بجذورها إلى الماضي السحيق، فمنذ البدايات الأولى لنشأة الشعر العربي الذي «بدأ شفويا غير مكتوب كان مصحوبا بالغناء، ويتم إنشاده، والرقص عليه، مصحوبا بالآلات الموسيقية، وهذا يعلل أهمية الإيقاع والوزن في الشعر العربي القديم»(1).

لقد ارتبط الشعر بالإيقاع ارتباطا وثيقا يمكننا من القول جازمين بأنه لا يوجد هناك شعر بدون إيقاع، وبذلك يكون «الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الـشعرية ذاتهـا، تلـك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هـذه الوسـائل الإيقاع والمجاز»(2)، واللغة هي وسيلة الشاعر الأولى لتحقيق هذا الإيقاع والمجاز فـي الشعر، وتكون «لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية، ويطلق على إعادة التنظيم هـذه (على المستوى الصوتي) مصطلح هو "الإيقاع" ذلك أن الإيقـاع هـو "تتـابع الأحـداث الصوتية في الزمن" أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقـاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعـه»(3).

لقد أدرك العرب ما للموسيقى من أهمية في الشعر العربي القديم ونظرا لذلك فقـد أبدوا اهتماما خاصا بالوزن والقافية بوصفهما مصدرين من مصادر الإيقاع فـي الـشعر العربي، ومن هنا جاءت النظرة التقليدية التي تعدهما عماد الشعر وجوهره.

---

(1) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 29.

(2) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،ص 109.

(3) المرجع نفسه: ص 111.

وبذلك انحصرت مسألة الإيقاع الشعري في العروض الخليلي، وهو الأمـر الـذي رفضه الشعريون العرب المعاصرون وثاروا عليه ودعوا إلى ضـرورة الفـصل بـين العروض والإيقاع، وإعطاء الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة، واعتبـروا أن « الشعر إيقاع لا عروض»(1)، ومن ثمة لا يمكن حصر إيقاع الشعر في العـروض لأن «العروض العربي، ليس إلا نظرية في إيقاع الشعر العربي (...) قدّر لها السيادة لأسباب بعضها يتعلق بتكاملها المنهجي-على الأقل شكليا- وبعضها يتعلق بالظروف التي عـاش فيها هذا العروض والشعر العربي نفسه، أي في ظل مجتمع لم يـنجح فـي أن يخـرج خروجا جذريا عن إطار الظروف الاجتماعية والفكرية التي أنتجت العروض»(2).

من هنا يكون العروض الخليلي شكلا مـن أشكـال الإيقـاع ولا يمكـن أن يستوعب « إيقاع الشعر العربي بدليل محاولات الخروج عليه من قبل الشعراء منذ لحظة إنشائه»(3)، كما أن «تاريخ الشعر العربي منذ نشأته، يشهد بأنه لم يتوقف لحظـة عـن إنتاج النماذج الشعرية التي لا تتفق مع قواعد العروض، سـواء جزئيـا أو كليـا، فمنـذ نصوص الجاهليين،"عبيد بن الأبرص"، و"الأمير امرئ القيس" و"النابغة" وغيـرهم. نجـد نصوصا لا تلتزم بالوزن الواحد، أو القافية الواحدة، ونجد أبا العتاهية المعاصـر للخليـل يعلن صراحة أنه "أكبر من العروض"وينظم على أوزان لم يقل بها»(4).

انطلاقا من هنا دعا الشعريون العرب المعاصرون إلى وجوب إعادة النظـر فـي إيقاع الشعر العربي الذي يرفض أن ينحصر في تلك الرقعة التي رسم حدودها الخليل بن أحمد الفراهيدي فاعتبروا أن «الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى. الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع. والإيقاع، شعريا، هو كل تناوب منـتظم. إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق» (5)، فالوزن الشعري لوحده لا يمكن أن يشكل الإيقـاع

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص43

(2) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 97.

(3) المرجع نفسه،ص 7.

(4) المرجع نفسه، ص 99.

(5) أدونيس: زمن الشعر، ص164.

وإنما يمثل إحدى صوره فقط. والشاعر الجديد لا يجمد في أوزان محددة سلفا، بل يفجر الطاقات الكامنة للغة في إيقاعات لا تنتهي.

يفرق " محمد شكري عياد" بين الوزن الشعري والإيقاع بقوله: «الوزن الشعري ليس إلا قسما من الإيقاع، والإيقاع عبارة عن نسب زمنية»(1)، ويرى أن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه. أي: «أن الإيقاع أبو الوزن» (2) على حد قول اللغوي اليوناني سويداس.

أما "أدونيس" الذي اعتبره "كمال خيربك" بأنه: «أسهم أكثر من سواه من الشعراء الجدد في التحديد الإيقاعي فإنه (...) كان الوحيد الذي أبدى همّا دائما بخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي»(3)، ويلاحظ أن «ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن/ القافية يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل، فهو يوجد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي. وهذا مما أدى ، بقوة الممارسة والقسر الأيديولوجي، إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ، مع أنها وليدته وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محددة، من مادة إيقاعية تشكيلية غير محددة...»(4).

أما "نزار قباني" فيرى بأن: « موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق، أو الماء بشكله المطلق.. والأوزان هي عناصر في تركيب الماء.. وليست كل الماء..موسيقى الشعر، هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية»(5).

وهكذا عمل الشعريون العرب المعاصرون على تجاوز الإيقاع التقليدي والبحث عن إيقاع جديد يناسب التجربة الشعرية الجديدة. و«إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر

---

(1) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص38.

(2) ينظر المرجع نفسه، هامش الصفحة 63.

(3) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982 ص 294.

(4) أدونيس: سياسة الشعر،ص 10

(5) نزار قباني: ما هو الشعر، ص 121.

فضرورته لا تعني أن يكون تقيلديا موروثا أو مفروضا على الــشاعر. فللــشاعر مــلء الحرية في اختيار إيقاعه الخاص به... »(1) لأن في خضوع الشاعر لقوانين العــروض الخليلي «إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعرقلها، أو تقسرها، فهي تجبــر الــشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية» (2).

وعلى هذا نجد الشعراء العرب المعاصرين يلحون على ضرورة إيجاد إيقاع جديد يتناسب مع التطور الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة، فعلى حين كانت القصيدة العربية القديمة تعتمد على القوالب المفروضة من الخارج، نجد القصيدة الجديدة تقوم على الإيقاع النابع من الداخل، وإذا كان الإيقاع الشعري في القصيدة القديمة مرتبطا بالوزن والقافيــة كإطار خارجي أساسي فإنه «في المفهوم الشعري الحداثي لا يكون وزنا أو قافية جــاهزة للاستعمال فهو يتشكل في أثناء نمو القصيدة، ومع بنائها الفني» (3).

ومن هنا يتضح أن إيقاع الشعر العربي المعاصر لا يقتصر على الوزن والقافيــة التقليديين، بل يستعين بإيقاع جديد يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركــات والعلاقــات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري ويطلق عليه اسم الإيقاع الداخلي وهــذا «ليــسد الشروخ التي خلّفها التخلي عن الوسائل القديمة التي يعتمدها الشعر العربي القديم ونعنــي بها السجع والجناس والطباق والإتيان بكلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية، وبإيجــاز كل الوسائل التي كانت تتضافر مع الوزن لتمنح النص أبعاده الإيقاعية» (4).

---

(1) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 92.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 115.

(3) شاكر النابلسي: دراسة في الشعر السعودي المعاصر، ص177 نقلا عن: ناصر معماش: (نغمية الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية)، مجلة النـــ(ا) ص، العدد 3/2 جامعة جيجل، أكتوبر – مارس 2004–2005، ص 41.

(4) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 143.

ويذهب" إبراهيم رماني" إلى القول بأن «الإيقاع الشعري لا ينحصر فـي الـوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعـداه إلـى طبيعـة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل،التكرار...) أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية» (1).

وعلى هذا الأساس يتضافر الإيقاع الداخلي والإيقاع الخـارجي وبالتـالي يمكـن للإيقاع أن يقوم بدور الجناحين للنص «يساعده على الطيران والتحليق بدل أن يكون عليه شرطيـا» (2).

ولما كان الوزن والقافية عنصرين من عناصر الإيقاع، ويشكلان ركنين أساسـيين في الشعر العربي القديم، فلابد من معرفة نظرة الشعريين العرب المعاصرين إليهما فـي أثناء بحثهم عن إيقاع جديد يتماشى وتطلعات العصر الذي يعيشون فيه؟

ولمعرفة ذلك لابد من الوقوف عند الوزن والقافية كل واحد منهما على حدة وهـذا من خلال تحليل بيانات الشعريين العرب المعاصرين.

---

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 207.

(2) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2006،ص 55.

أ- الوزن : بيان:" التمرد على البيت" لفدوى طوقان:

الشاعرة "فدوى طوقان" من رواد الشعر العربي المعاصر الذين أسهموا في تجديده والسير به خطوات نحو الأمام ولعل دراسة بيانها الشعري: «التمرد على البيت» (1953) من شأنه أن يوضح بعضا من آرائها النقدية التي تنظر بهـــا لحركـــة الـــشعر العربـــي المعاصر. فكيف كانت نظرتها إلى إيقاع الشعر العربي وأوزانه؟ وما مدى إسهامها فـــي الثورة على قوالب الموروث؟

لقد ثار الشعريون المعاصرون على الأنماط والقوالب التقليدية الجاهزة التي فقدت بريقها من كثرة الاستعمال، وتمردوا على الأوزان الخليلية والقوافي التقليديـــة، و"فـــدوى طوقان" مع القائلين بوجوب تحرير الشعر من هذه القوالب الموروثة.

تنتقد وحدة البيت التي تتسم بها القصيدة التقليدية، التي تقوم على تساوي التفاعيـــل في كل شطر، وتتكرر هذه التفاعيل في كل بيت من أبيات القصيدة.

وتدعو إلى التمرد على وحدة البيت وذلك يكون بإعطاء الشاعر الحرية في اختيار عدد التفاعيل في كل بيت تقول: « إن التمرد على البيت المستطيل المتساوي التفاعيل في الصدر والعجز يفسح للشاعر آفاقا أرحب للتعبير الصادق. فإن حشر الخلجات والمعـــاني في خط محدود من التفاعيل لا تحيد عنه،ـــ كثيرا ما يرغم الشاعر على إخـــضاع هـــذه الخلجات والمعاني لعبودية الوزن الرتيب في أبيات القصيدة، وإزاء هذه العبودية لا يمكن للشاعر أن يعبر بإخلاص كما كان يريد، فلابد من حشو أو نقصان» (1).

إن إخضاع التجارب الشعرية لقوالب الأوزان التقليدية المفروضة على الشاعر من الخارج يعيق انطلاقة الشعر ويمنع الشاعر من التعبير عن حالاته الشعرية بكـــل حريـــة وهذا ما يجسده "أدونيس" بقوله: «إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفيـــة تقتـــل دفعة الخلق، أو تعرقلها، أو تقسرها فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوســـه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية»(2).

---

(1) فدوى طوقان : بيان "التمرد على البيت"، موقع جهة الشعر .www.jehat.com

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 115.

وتذهب "نازك الملائكة" في حديثها عن الأوزان إلى القول بأن الخضوع للوزن الخليلي يجعل الشاعر مضطرا إلى إضافة ألفاظ ومعان جديدة ليستقيم له الوزن حتى وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى(1).

كما دعت فدوى طوقان إلى إمكانية الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة وبذلك يتكون لدينا إيقاع جديد، يضفي على النص الشعري نوعا من السحر والجمال تقول: «كما أنني أحبذ الانتقال من وزن إلى آخر في القصيدة المطولة ذات السرد القصصي لأن تنويع الوزن ينقذ الموسيقى الخارجية للقصيدة من رتابة النغم الواحد الطويل الممل» (2). وهذا ما ترفضه الشاعرة"نازك الملائكة" وتصر على عدم الخلط بين البحور الشعرية في قصيدة واحدة(3).

لا شك أن المعاصرين حينما دعوا إلى إمكانية الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، قد ساعدهم على ذلك وجود تفاعيل مشتركة بين أكثر من وزن واحد مما يمكن أن ينتج تشابها بين الإيقاعات يستفيد منها الشاعر لينتقل من وزن إلى آخر، أو بتدقيق أكثر من إيقاع يحمل علامة وزن معين إلى وزن آخر يحمل ملامح إيقاع مجاور (...)، وهذا يعتبر إرهاصا لتشكل الخطوات الأولى في هذا المشروع التحولي الذي سيعلن عن انتهاء عصر الوزن وولادة عصر "الإيقاع".. فالوزن قالب، أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري(4).

ترى "فدوى طوقان" أن هناك من يعيب الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة «باعتبار أنه يؤثر على وحدة القصيدة أو يشيع "النشاز" في موسيقاها. وقد يكون هؤلاء مصيبين فيما يذهبون إليه لو كان لكل عاطفة وكل معنى وكل موضوع وزن خاص به، إن القصيدة دائما موسيقاها الداخلية التي تستمدها من طبيعة الانفعالات والعواطف

---

(1) ينظر نازك الملائكة: ديوان "شظايا ورماد"،ص 17.

(2) فدوى طوقان : بيان "التمرد على البيت".

(3) ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 80.

(4) ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1986، ص286.

والمعاني، لا من الوزن، وهذه الموسيقى الداخلية تعيض الشعر عن الموسيقى الخارجية التي توهمنا أن تنويعها يؤثر في وحدة القصيدة، أو يشوش الأذن المرهفة» (1).

هكذا ترد "فدوى طوقان" على هؤلاء الذين يرفضون فكرة المزج بين البحور الشعرية، وهي هنا تستحضر الفكرة القديمة التي تصنف الأوزان في مجموعات، كل مجموعة ترتبط بحالة عامة من أحوال النفس، وقد ثبت بطلان هذه الفكرة لأن الشعراء «قد عبروا في الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة، بل لقد عبروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه» (2).

إن "فدوى طوقان" ترفض تحرير الشعر من الوزن كليا لأن ذلك في رأيها يؤدي إلى فوضى والشعر في نظرها مستقل عن النثر وينبغي أن يبقى كذلك. وترجع أسباب الدعوة التي تنادي بتحرير الشعر من الوزن إلى فشل أصحابها في نظم الشعر الموزون وهي في رفضها لإلغاء الوزن قريبة من رأي "بودلير" الذي يقول: «من الواضح تماما أن قوانين الوزن ليست قوانين طاغية اختلقت اختلاقا، إنها قواعد تتطلبها بنية العقل نفسه ولم يحدث أبدا أن كانت عقبة في طريق الأصالة، بل إن العكس هو الصحيح إلى أبعد حد: فلقد كانت دائما خير عون للأصالة على النضوج» (3).

أما" نزار قباني" فيرى أن هذه الأوزان الشعرية طريفة، ملونة ترفد الشعر العربي بثروة من الأنغام، وتفتح باب الاجتهاد في سبيل الوصول إلى الجديد يقول: « وبعد.. فإنني لا أقف في وجه أي (خليل) جديد.. يتحفنا ببحور أخرى.. وأنغام رائعة مبتكرة.. ولكنني لم أعثر على هذا "الخليل" بعد. وكل ما في الأمر أن أحد الأدباء حاول النظم على بحر جديد.. ابتدعه..فجاءت القصيدة ..والبحر جميعا "نشازا" بحيث ترحمنا على تراب الخليل.. إن مشكلة الشعر العربي ليست مشكلة أشكال.. وأوزان.. وإنما هي مشكلة وجدان ..وجدان فني يهيب بنا أن نتدفق من داخلنا.. ونسفح زيت ذاتنا..أما الكتابة بحبر

---

(1) فدوى طوقان: بيان"التمرد على البيت".

(2) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب،ص 52.

(3) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص 69.

الآخرين.. والبكاء بدموعهم.. والغناء بشفاههم.. فأسوأ ما ابتلي به الشعر العربي في هذه الأيام» (1).

وبذلك يشير إلى أن الخليل بن أحمد حينما حصر أشعار زمانه في أوزان لم يقل أنها نهائية وصالحة لكل زمان وعلى الشاعر المعاصر تقع مسئولية إيجاد أوزان جديدة وإيقاعات جديدة.

وتذهب "نازك الملائكة" إلى أن الوزن هو «الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمسنا أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن» (2).

غير أن هناك من المعاصرين من رفض الوزن مقياسا لتحديد الشعر لأن تحديد الشعر بالوزن هو «تحديد خارجي سطحي، قد يتناقض مع الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»(3).

وفي سياق الحديث عن علاقة الشعر بالوزن يمكن طرح قضية قصيدة النثر، ذلك أن تحديد الشعر بالوزن ينفي شرعية وجود قصيدة النثر التي يدافع أصحابها عن وجودها ومن ثم لم يعد الوزن مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر، إنما للشاعر الحرية في اختيار شكل القصيدة وإيقاعها الخاص الذي يراه مناسبا لتجربته الشعرية.

وخلاصة القول أن الشاعرة "فدوى طوقان" سعت إلى التحرر من قوالب الموروث والخروج على الشكل التقليدي للقصيدة فكانت من المجددين في إيقاع الشعر العربي المعاصر دون أن تتخلى عن الوزن والقافية بشكل كلي.

---

(1) نزار قباني: البيان "أول القائلين"، موقع جهة الشعر www.jehat.com.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص224 – 225.

(3) أدونيس: زمن الشعر، ص16.

ب- القافية في بيان:"إعادة نظر واجبة"لعبد الوهاب البياتي:

يعد الشاعر الناقد "عبد الوهاب البياتي" رائدا من رواد التجديد في الشعر العربـــي المعاصر، وقد كان له دور هام في رسم معالم القصيدة الحداثية سواء بإبداعه الشعري أو كتاباته النظرية أو حواراته الصحفية، وقد يساعدنا تحليل بيانه الشعري "إعادة نظر واجبة" (1953) على كشف النقاب عن بعض آرائه التجديدية في إيقاع الشعر العربي ونظرتـــه إلى القافية.

لقد اختلفت الآراء بشأن تعريف القافية فهي عند" الأخفش" آخر كلمة فـــي البيـــت وعند" أبي علي: قطرب" (206هـــ) و"أبي العباس: ثعلب" (291هـــ) الروي فـــي حـــين يراها الخليل: «من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الـــذي قبـــل الساكن» (1).

ومهما تعددت هذه التعاريف فإن تعريف الخليل يبدو هو الأكثر شهرة وشيوعا.

لقد كانت القافية عنصرا مهما «بالنسبة للشعر العربي ذي الطبيعة الشفاهية التـــي تتطلب الإنشاد والحفظ-فالإنشاد يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقـــة التنفـــسية للمنشد، أي بعد نهاية كل بيت، والحفظ يتطلب مفتاحا إذا تـــذكره الإنـــسان تـــذكر بقيـــة المحفوظ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رويها..الخ» (2).

ويرى "شكري عياد" أن ثبوت القافية في الشعر العربي يعود إلى توقـــف الـــشعر العربي عن التطور، ويشير إلى أولية القافية وصلتها بالوزن، وهذا طبعا يزيد من أهميـــة القافية، ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن في الشعر العربـــي وعليـــه تكون القافية هي الدعامة التي يقوم عليها الوزن. ولقد ظلت القافية إلى أمد طويل، مقوما ضروريا للإيقاع الشعري، ولكن حين اكتشف الوزن وأحكم، أصبح من الممكن أن تخـــف سيطرة القافية، ويمكن اعتبار قسمة البيت إلى شطرين، والاستغناء عن القافية في الشطر الأول، من الأبيات المصرعة، نوعا من التخفف، ولكن طول البيت ذي الشطرين أدى إلى

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،(1407هــ1987م)، ص 568.

(2) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 90-91.

تثبيت القافية في نهاية الشطر الثاني، ولو أن الميل إلى الأوزان المجزوءة صاحبه تطـــور بعيد المدى في أشكال الشعر العربي وموضوعاته لكان من الجـــائز أن يعـــرف الـــشعر الموزون الخالي من القافية، ولكن تطور الشعر العربي في العصر العباسي لم يخرج عن حدود الشعر الغنائي، وهكذا بدا أن القافية عنصر ضروري في إيقاع الشعر العربي، ولم يجرؤ أحد على تجربة الشعر الموزون غير المقفى إلا في العصر الحديث (1).

كان من الطبيعي، إذن أن يبلغ اهتمام النقاد العرب القـــدامى وشـــعرائهم بالقافيـــة والوزن حدا جعلهم يعتبرونهما ركنين أساسيين في تمييز الشعر عـــن النثـــر ، فأقـــاموا تعريفهم للشعر بأنه: « قول موزون مقفى يدل على معنى» وهو التعريف الذي ثار عليه الشعريون العرب المعاصرون،لأنه يقيم الشعر على أساس الوزن والقافية.

غير أن ما شهدته القصيدة العربية في العصر الحديث من ثورة على وحدة البيـــت والتخلص من تساوي عدد التفعيلات في كل شطر واختلاف الأسطر في الطول، كل ذلك ساهم في تيسير إطراح القافية في الشعر الحر، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل.

ولقد أحس الحداثيون العرب المعاصرون بالضيق من القواعد المفروضـــة علـــى الشاعر والتي أدت إلى جمود الشعر وعدم قدرتـــه علـــى مواكبـــة التجـــارب الـــشعرية المعاصرة، لذلك حاولوا التحرر من أغلال الموروث فكان "عبد الوهاب البياتي" في طليعة هؤلاء الثائرين على قيدي الأوزان الخليلية والقوافي الموحدة ودعا إلى إحـــراق صـــيادي الذباب وإحراق أشعارهم وذبابهم لأنها لم تعد تساهم في معركة الحياة والمصير(2)، ويبدو في ذلك متأثرا بالشاعر "مایاكوفسكي" «في ثورته علـــى الـــشعراء الـــزائفين، والمـــوتى وصيادي الذباب على المصاطب، فيما تحترق "حديقة الليمون» (3). على هـــذا الأســـاس يعود "عبد الوهاب البياتي" إلى رعش الذباب- القافية وإلى الوزن أو الإيقاع، فيقول: «إنه قد آن لنا أن نقضي عليهما- قدر الإمكان-لأنهما لم يعودا مؤاتيين لتجاربنا الجديدة لأزمة

(1) ينظر شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 114-116.

(2) ينظر عبد الوهاب البياتي: بيان "إعادة نظر واجبة"، www.jehat.com

(3) جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص 108.

ضميرنا وحريتنا. هذا وإن جمود الشعر عاجز، ناقص كــسح ينبغــي أن يعــاد فيـــه النظـــر» (1).

لقد نظر الشعراء العرب المعاصرون إلى القافية وموسيقاها بأنها قيد ثقيل، إذ أن «القافية الموحدة تحد المعنى وتقود الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصيلة، وتضطره إلـى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية، وتصدم إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع وحساسية الخلق، وأن تأثيرها الصاخب يفسد موسيقى الوزن كما أن القصيدة الجيدة تحتفي بالصور والأفكار أكثر مما تحتفي بالقافية» (2) .

وتذهب نازك الملائكة إلى أن القافية الموحدة قد خنقت أحاســيس كثيــرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها. ذلك أن الشعر الكامل- في نظرهــا- لا يستطيع إلا أن يكون وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر، وهذه الفــورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها. كما أن القافية الموحدة قد كانت دائما هي "العائق"، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بــضعة أبيات، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية، ولذلك فهي تسمي القافية بالإلهة المغرورة(3).

أما الشاعر الناقد " "نزار قباني" فيشبه القافية «بالإشارة الحمــراء..التــي تفــاجئ السائق، وتضطره إلى تخفيف السرعة، أو التوقف النهائي، بحيث يعود محرك السيارة إلى نقطة الصفر.. بعد أن كان في ذروة اشتعاله واندفاعه.. ومثل هذه الوقفة المباغتة وغيــر المتوقعة، تؤثر بغير شك علــى حركــة الــسيارة، وأعــصاب الــسائق، وسلامـــة المسافرين..» (4).

غير أن نزار يتراجع عن دعوته إلى وجوب التحرر من القافيــة هــذه "العبوديــة الملحنة" التي تقول للبيت العربي قف.. فيقف. ويعترف بأن: «التحرر من القافية كالتحرر

(1) عبد الوهاب البياتي: بيان"إعادة نظر واجبة".

(2) س مو ريه: الشعر العربي الحديث، ص 190-191.

(3) ينظر نازك الملائكة : ديوان "شظايا ورماد"، ص 18-19.

(4) نزار قباني: ما هو الشعر، ص 124.

من غرائزنا يحتاج إلى أجيال.. فلنقبل هذه العبودية الملحنة.. كما نقبل أن نعقــد ربــاط العنق في رقابنا.. ونجعل الخواتم في أصابعنا.. عبودية جميلة من جملة هذه العبوديــات الجميلة..

سر استعصاء القافية علينا... ودلالها.. إنها مرتبطة بسر النغم.. ولما كان الــنغم هو سر القصيدة .. فلك أن تتصور أية مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فــك وتــر العود عن العود.. لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب الأجــوف.. كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتا» (1).

ويرى بأنه إذا استحال الاستغناء عن القافية.. فلا يستحيل ترويضها وجعلها أكثــر مرونة واستجابة لأفكارنا وجموح خيالاتنا وواقع عصرنا، ومن ثم فهو من دعاة تطويــع القافية وليس التحرر منها نهائيا.

ويذهب "عز الدين إسماعيل " إلى أن الشعر لم يكن ليستغني عــن القافيــة، لكنــه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور، ومن هنا استغنى الشاعر عــن القافية بوضعها القديم، لكنه ألزم نفسه مقابل ذبك بنوع من القافية المتحررة، تلك التــي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها(...). فالقافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج مــن الــشاعر حصيلة لغوية واسعة،أما القافية في صورتها الجديدة فكلمة لا يبحث عنها الــشاعر فــي قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة وإنما هي كلمة "ما" من بين كل مفردات اللغــة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيــدة التــي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها (2).

ويؤكد "عبد الوهاب البياتي" أن خضوع الشعر العربي القديم للقافية الموحدة جعلــه شعرا غنائيا، سطحيا، ساذجا، يدور حول الإطار دون أن يلامس الجوهر وأن الاكتشافات

---

(1) نزار قباني: البيان (أول القائلين)، موقع جهة الشعر.

(2) ينظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط5، 1994، ص59.

أو الأصقاع الباهرة، المجهولة العميقة ، المضيئة التي ارتادها الفنان اليوناني أو الــصيني القديم انطفأ على أبواب مستحيلها أغلب أجدادنا (1).

ويتفق في هذا الرأي مع "نازك الملائكة" في حديثها عن القافية الموحدة التي حالت دون وجود "الملحمة" في الأدب العربي مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة، كالفرس واليونان (2).

يؤكد "البياتي" أن الجناية في ذلك تقع على رقبة عمود الشعر، ولابــد مــن فــتح المجال أمام أصحاب العقول النيرة التي تطوق إلى التجديد لإعادة النظر فيه.

ومهما يكن من أمر فإن "عبد الوهاب البياتي" قد دعا إلى التحرر بقدر الإمكان من الأوزان والقوافي التقليدية التي جمدت الشعر العربي في قوالب موروثة، وذلــك لتجديــد إيقاع الشعر العربي والوصول بالقصيدة العربية الحداثية إلى آفاق جديدة لم تكتشف بعد.

---

[1]ينظر عبد الوهاب البياتي: "بيان "إعادة نظر واجبة".

[2]نازك الملائكة: ديوان "شظايا ورماد" ، ص17-18.

4- الوحدة العضوية عند بدر شاكر السياب:

يعد "بدر شاكر السياب" من أبرز شعراء الطليعة الذين كان لهم إسهام كبيـر فـي حركة الشعر الحر، فقد كان من الدعاة الأوائل إلى التغيير في الشعر العربي من خـلال أعماله الإبداعية وما طرحه من رؤى وأفكار جديدة، ودراسة بيانه الشعري المتمثل فـي مقدمة ديوانه "أساطير" (1950) من شأنها أن تكشف النقاب عن بعض آرائه النقدية التـي ينظّر بها للشعر العربي المعاصر، فكيف كانت نظرته إلى القصيدة العربيـة المعاصـرة وبنائها الفني؟

لقد ثار الشعريون العرب المعاصرون على ذلك البناء التقليدي للقـصيدة العربيـة الذي يتسم بالتفكك البنائي وعدم الانسجام والترابط بين أجزائها. فقد كان الـشاعر القـديم يجمع بين أغراض شعرية متعددة في قصيدته التي تقوم على وحدة البيت واستقلاله عـن غيره من الأبيات الأخرى، وهو الأمر الذي رفضه الحداثيون العرب وقـالوا بـضرورة العمل على بناء القصيدة العربية بناء عضويا.

على هذا الأساس كانت الوحدة العضوية من بين النقاط التي أثارها "السياب" ودعا إليها في هذه المقدمة –البيان الشعري وعمل جاهدا على تطبيقها في شعره، وتظهر جليـة في ديوان أساطير الذي قدم له بهذه المقدمة النقدية يقول : «وهناك ظـاهرة لعلهـا أهـم الظواهر في هذا الديوان، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصيدة، فالمعنى يتسلسل من بين بيت إلى آخر، سالكا عددا من الأبيات. لهذا وجبت مراعاة "علامات الترقيم" وإلا تعـذر فهم القصائد، ومن بعد تذوقها» (1).

لقد كان النص الشعري العربي القديم يقوم على وحدة البيت واستقلاله بنفسه عمـا قبله وما بعده وزنا ونحوا ومعنى وإذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التـضمين وثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال في العصر الجاهلي تتعلق بطاقة المنـشد والحافظ، وأيضا بكون الشعر حامل المعرفة والحكمة التي يفضل أن تكون موجزة ومكثفة حتى يسهل حفظها، ولكن هذه الضرورة زالت مع انتهاء عصر المشافهة والتدوين، وتغير

---

(1) بدر شاكر السياب:مقدمة ديوان "أساطير" موقع جهة الشعر www.jehat.com

مفهوم الشعر(1)، لذا دعا المعاصرون إلى ضرورة التخلص من وحدة البيت وقد ساعدهم على ذلك الثورة التي قامت على قيدي الوزن والقافية التقليديين، وهذا "نزار قباني" يـــرى أن الخضوع للقافية الواحدة من شأنه أن يساهم في فصل أبيات القـــصيدة عـــن بعـــضها البعض، يقول عن القافية بأنها «الإشارة الحمراء التي تصرخ بالشاعر "قف" حين يكـــون في ذروة اندفاعه وانسيابه.. فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتـــضطره إلى بدء الشوط من جديد. والبدء من جديد معناه الدخول – بعد الـــصدمة– فـــي مرحلـــة اليقظة أي مرحلة النثر، وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائيـــة وطوابـــق مستقلة في بناية شاهقة» (2).

ويعقد مقارنة بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة ويـــرى بـــأن : «القـــصيدة التقليدية كما ورثناها بأغراضها المعروفة وأبياتها الملتصقة ببعضها التصاقا صنعيا كقطع الفسيفساء هي إلى الزخرف والنقش أقرب منها إلى العمل الأدبي المتماسك الملتحم كقطعة النسيج، كما أن أسلوب بنائها يشابه بناء القلاع في القرون الوسطى..مرمـــر..ورخـــام.. وشموخ أعمدة، أما القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعـــت مقاعـــدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما لا يوحي بالثراء الفاحش ولكنه يوحي بالدفء والإلفة» (3).

هكذا كانت أبيات القصيدة الكلاسيكية تتمتع بالاستقلالية فكل بيت فيها مستقل بذاته ولا يحتاج إلى ما قبله أو بعده من أبيات، الأمر الذي جعل هذه الأبيات تبدو مفككـــة ولا يربط بينها إلا الوزن الواحد والقافية الواحدة، مما كان يفتت وحدة القصيدة القديمة لهـــذا دعا الشعريون العرب المعاصرون إلى هدم وحدة البيت ومن هؤلاء "أدونيس" الذي يـــرى في القصيدة العربية مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينهـــا نظام داخلي، وإنما تربط بينها القافية والوزن، مقابل هذه القصيدة العربية القديمة تـــنهض القصيدة الجديدة، وإذ تقوم الأولى على وحدة البيت المتكرر المستقل وعلى القافيـــة التـــي

---

(1) ينظر سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 88 وأيضا ص91-92.

(2)نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص 41-42.

(3)المرجع نفسه، ص 35.

تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتمس جماليتها في جمالية البيت المفرد، فــإن القــصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا(1).

لقد انشغل "بدر شاكر السياب" بالثورة على وحدة البيت والسعي إلى جعل القصيدة تتمتع بوحدة عضوية، يقول: « فالثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظــام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها أو لفقدت جــزءا كبيــرا مــن تأثيرها على الأقل» (2).

ويؤكد الشاعر الناقد "أنسي الحاج" على ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة وبخاصة قصيدة النثر التي يرى فيها «وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بــين أضــلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ. ومن هنا ما قاله "ادغار ألــن بــو" عــن القصيدة (أي قصيدة) إذا أنكر عليها أن تكون طويلة. إن كل قــصيدة هــي بالــضرورة قصيرة، لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية. وهذا ينطبق أكثر ما ينطبق في النثر، لأن قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك، وإلا تعرضــت للرجــوع إلــى مصدرها، النثر، والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة.. » (3).

من هنا كانت نظرة الحداثيين إلى القصيدة باعتبارها وحدة متماســكة الأجــزاء لا انفصام بينها، فالقصيدة «ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعــده وإنما هي تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ضمن نــسق موحد. ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة، والنفس التــي تتــآلف فيهــا المعرفــة والإحساس» (4).

---

(1) ينظر أدونيس:زمن الشعر، ص 39.

(2) حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، ص 85، نقلا عن: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 ،2001 ، ص72.

(3) أنسي الحاج: بيان مقدمة ديوان (لن).

(4) لطفي عبد البديع : (جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه)، مجلة فصول، جماليات الإبداع والتغير الثقافي،ج2 مجلد6، عدد4 ،1986، ص60.

انطلاقا من هنا ولتحقيق الوحـــدة العــضوية للقــصيدة عمــد الــشعراء العــرب المعاصرون إلى استعمال الرموز والأساطير التي تجعل من القصيدة وحدة متماسكة وقــد ساعدهم على ذلك تخلصهم من تعدد الأغراض الشعرية التي كانت تقف حائلا أمامهم في سبيل تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة العربية.

وأصبح الشاعر المعاصر يعمل على خلق الرموز الأسطورية التــي« تــستقطب جميع مفاصل النص الشعري وحركاته وتصهرها في قالب وحدة متناغمة» (1).

وكان السياب من أبرز هؤلاء الشعراء المهتمين باستعمال «هذه الرموز وبخاصـــة البابلية لما فيها من غنى ومدلول» (2).

وبهذه الطريقة أصبحت القصيدة تحتضن كل شيء، وغنية بـــالرموز والأســـاطير والإيقاعات المتنوعة بحيث أنك لا تستطيع أن تفهم شيئا إذا اكتفيت بقراءة البيت الواحد،بل يتوجب عليك قراءة القصيدة كاملة حتى آخر حرف فيها لتتمكن من وضع صورة مجملـــة عنها في ذهنك وهكذا «تغير المخطط العام للقصيدة العربية تغيرا جذريا، حيـــث أزيلـــت الجدران الداخلية، والحواجز العازلة التي كانت تجعل من القصيدة القديمة فنـــدقا بمئـــات الحجرات.. وناطحة سحاب بمئات الطبقات... » (3).

ويذهب الدكتور "كمال خير بك" إلى أن «أهم إنجاز حققه الــسياب علـــى صـــعيد التحويل البنياني الحداثي، يتمثل في إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة واستقلالها، وتماسكها الداخلي. إن هذه الرؤية "الشاملة" للقصيدة –وكذلك للعالم– التي كان السياب "بطلها" غيـــر المتنازع في أمره منذ بدايات حركة الحداثة، تريد للعمل الشعري أن يشكل كلا عـــضويا متصاعدا وسمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب إلا للقوانين الداخلية للتطور الحر ولكن المنظم، للرؤية الخالقة» (4).

---

(1)محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص137.

(2)ماجد السامرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994، ص 132.

(3)نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص180.

(4)كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

من خلال ما تقدم يتبين أن الشعر التقليدي كان يقوم على وحدة البيت الذي تطغى عليه الحكمة والكلمة الجامعة، فلا يهم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه، فالبيت قائم بذاته، أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت، ويقوم على أن القصيدة (حالة) فنية تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها كلا، وأنها إن جزّئت ضاع أثرها (1).

وبهذا تغيرت النظرة التقليدية التي تهتم بالبيت المفرد لتحل محلها النظرة الحداثية التي تعنى بالقصيدة من حيث هي كل. وترى في القصيدة كائنا حيا متكاملا ووحدة محكمة البناء لا يمكن الفصل بين أبياتها.

ولعل الدعوة إلى تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة أن تكون من أهم منجزات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، خاصة على يد "السياب" الذي يعتبر بحق رائدا من رواد التجديد في الشعر الحر.

(1)عبد الله محمد الغذامي: (كيف نتذوق قصيدة حديثة)، مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب، ج2، مجلد 4، عدد 4 1984، ص97-98.

لقد حاول هذا الفصل أن يرصد الكيفية التي نظّر بها الشعريون العرب المعاصرون لمفهوم الشعر، وقد تبين من خلال تحليل بياناتهم الشعرية أنهم ثاروا على المفاهيم التقليدية للشعر العربي، فجاء شعرهم مغايرا للتقاليد الموروثة بما يحمل من مضمون فكري ورؤى جديدة وطرق تعبيرية لم يسبقوا إليها، فابتعدوا عن الموضوعات التقليدية ورفضوا الشعر الذي ينظم في المناسبات ويصطبغ بها، كما تحرروا من فكرة الأغراض الشعرية التقليدية وأصبحت الحياة بجميع مفارقاتها موضوع شعرهم الرئيسي، ومن ثم فقد توصل "أدونيس" إلى إطلاق مشروع القصيدة الكلية التي هي نتاج رؤية كلية شمولية تنتظم الحياة كلها، كما دعا الحداثيون العرب إلى ضرورة تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة العربية على غرار ما هو موجود في القصيدة الأوربية.

وقد زامن الدعوة إلى المفهوم الجديد للشعر أيضا الثورة على تلك الموسيقى الرتيبة التي غلبت على الشعر العربي القديم، وتناولت الثورة في أول عهدها وحدة القافية، ثم تعدتها إلى الأوزان التقليدية وبذلك تخلصوا من هذين القيدين الثقيلين فأصبح بإمكان الشاعر المعاصر أن يتصرف بعدد التفعيلات في كل سطر وكذلك كانت له الحرية التامة في الاحتفاظ بالقافية والوزن أو التحرر منهما نهائيا في ما يسمى بقصيدة النثر التي يعتبر أدونيس وأنسي الحاج من أبرز روادها.

لم يقتصر التجديد في الشعر على الإيقاع بل تعداه إلى اللغة التي حاول الحداثيون تفجيرها وجعلها تقول ما لم تتعود أن تقوله.

كانت هذه أهم آراء الشعريين العرب المعاصرين التي تتعلق ببنية النص الشعري من خلال بياناتهم الشعرية والتي تدور حول مواقفهم من التجديد في لغة الشعر العربي المعاصر وإيقاعاته وموضوعاته.

إن تغير نظرة الشاعر العربي المعاصر إلى الأشياء والعالم من حوله تبعها تغير في مفهومه للشعر الذي عمل المجددون على جعله ملائما لمقتضى العصر، كل هذا ما كان ليتم دوسن تغير في الذائقة الشعرية وكيفية التلقي وظهور الذوق الجديد، هذا ما سوف يكون موضوع الفصل الثالث من هذا البحث.

الفصل الثالث: التلقي والذوق الجديد

- نزار قباني والتذوق الفني.
- ضد القارئ المستهلـــــك.
- أدونيس وشعرية القـــراءة.

لقد هبت رياح الحداثة الشعرية على الشعر العربي المعاصر، وكان من نتائج ذلك أن تغيرت رؤية الشعريين العرب المعاصرين إلى مفهوم الشعر وطبيعته، وطريقة التعبير عن تجاربهم الشعرية، ومن ثم تغيرت نظرتهم إلى العناصر الفنية المكونة للنص الشعري كالصورة الفنية والإيقاع، واللغة، والأسلوب، ...الخ. وكان من الطبيعي أن تتغير طريقة تلقي النص الأدبي تبعا لتغير بنيته وتركيبه الفني. ومن هنا بدأ الالتفات إلى القارئ بوصفه يمثل أحد أطراف المنظومة الإبداعية (المبدع، النص، القارئ). فظهر الاتجاه الذي ينظر إلى العمل الأدبي من زاوية القارئ ويجعله بؤرة اهتمامه، وبرزت النظرة الجديدة التي تدعو إلى التلقي والذوق الجديد.

فبعد أن كان الاهتمام منصبا على المناهج السياقية التي تركز على دراسة السياق الخارجي للنص كحياة المؤلف وسيرته وحياته النفسية ومحيطه الاجتماعي، ظهرت المناهج النصانية التي تهتم بالنص في ذاته معلنة "موت المؤلف". وجاءت بعد ذلك نظرية التلقي أو جمالية التلقي «التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى (القارئ) أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي»(1) معززة بذلك دور المتلقي في العملية الإبداعية.

وسينصب الاهتمام في هذا الفصل من البحث على نظرة الشعريين العرب المعاصرين إلى القارئ ودوره في عملية القراءة والتذوق الجديد للشعر العربي المعاصر الذي نادى بجمالية جديدة تغاير الجمالية الكلاسيكية التي ألفناها وتعودنا عليها.

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص33.

القارئ والتلقي القديم:

إن المتصفح للتراث العربي النقدي والبلاغي يتبين له وجود نوع من الاهتمام بالمتلقي، عند النقاد العرب من أمثال: "ابن طباطبا" (ت 322 هـ) و"عبد القاهر الجرجاني" (ت471 هـ) و"حازم القرطاجني" (ت 684 هـ)، بل وعند الشعراء العرب منذ الجاهلية الذين اهتموا بتنقيح قصائدهم وتهذيبها حتى تظهر بصورة يستحسنها الجمهور المتلقي لأنهم يشعرون –أي الشعراء– بوجوده وأهميته عندهم، لكنه كان اهتماما يحمل في طياته ملامح التلقي السلبي، الذي يحرم المتلقي من فرصة إعمال فكره للوصول إلى المعنى أو محاولة إيجاد معان جديدة، نتيجة حرص المبدع على شرح نصه وتوضيحه قبل تقديمه له.

وبهذا فقد كان المتلقي القديم يكتفي بعملية استقبال النص الأدبي الموجه إليه كما هو، وعلى الوجه الذي يوحي إليه به مبدعه، ويفهم من معانيه ما أراده له مبدع النص أن يفهمه؛ فكان النص آنذاك أحادي المعنى، غير قابل لأكثر من تأويل، بل ليس له إلا معنى واحد فقط هو المعنى الذي أراده المبدع له حينما أنشأه، ولا يحق للمتلقي أن يحاول سبر أغوار النص، والغوص وراء معانيه حتى يتأول له ما يراه أكثر مناسبة له من المعاني المتاحة(1).

ولا شك أن القارئ الذي يعيش في هذا الجو "المكيف" إن جاز التعبير اعتاد على قراءة النصوص الغامضة التي تحتاج إلى بذل الجهد وأعمال الفكر في استخراج المعاني.

ويبدو أن للشاعر التقليدي دورا في ذلك فسعيه إلى «توضح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني، خاليا من أي درجة من درجات الغموض يعني رغبته بأن يكتفي متلقي هذا النص باستقباله كما هو، وفهمه كما يسوقه إليه مبدعه، وعدم السماح له بإعمال ذهنه بحثا عن معنى غائب» (2).

---

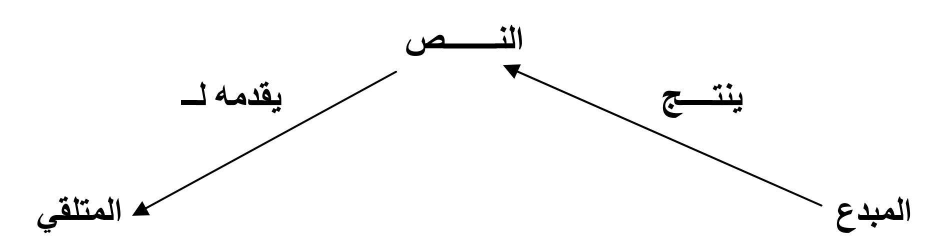
(1) ينظر فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة دبي، ط1، 2006، ص 66، وأيضا 88- 89.

(2) المرجع نفسه، ص 73-74.

من هنا كانت النظرة التقليدية تنظر إلى الشاعر باعتباره «ليس هو فحسب صاحب النص، ولكنه أيضا صاحب المعنى. إنه يقول ويفسر، بل إنه يخفي ما يخفي فـــي بطنـــه ونحن كقراء لا نملك إلا أن نقف صامتين مشدوهين أمام سلطان الشاعر المطلق، أبونـــا الذي يرى ما لا نرى ويقول ما لا نقول. له المعنى وله التفسير، أما نحن فلنا الاســـتماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى فـــي بطـــن الـــسيد ذي الـــسلطة الكاملـــة» (1).

لكأن هذه النظرة تعزز سلطة الشاعر وتمنحه كامل الصلاحيات في إصدار الأحكام واحتكار التفسير والذوق الفني، وجعلهما وقفا عليه دون الآخرين.

على هذا الأساس يبدو القارئ مجرد مستهلك للنص يتلقاه سلبا، وهذا النـــوع مـــن التلقي السلبي يهمل دور القارئ الفعال، ويركز على دور المبدع الذي يقدم نصا لا يحتمل غير معنى واحد يتوجه به إلى المتلقي(2).



والملاحظ في مثل هذه القراءة التقليدية أن المتلقي لا يـــؤدي «دورا يـــذكر تجـــاه النص، فالمعنى موجود عند المبدع، أو كما قالت العرب القـــدماء (المعنـــى فـــي بطـــن الشاعر)، أو المبدع بصورة عامة، وهذا المبدع حريص أشد الحرص على إظهار قصيدته في هيئة مقبولة، وواضحة نوعا ما لدى المتلقي، وبالتالي يحرم المتلقي حتى من التفكيـــر في استخراج معاني النص، أو المشاركـــة في بنائها» (3).

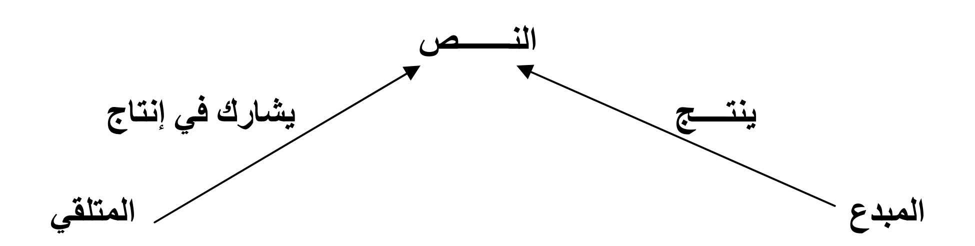
---

(1) عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. بيروت لبنان، ط2، 2005، ص 111.

(2) ينظر فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص89.

(3) المرجع نفسه، ص68.

إذا كانت هذه حال قارئ القصيدة العربية القديمة الذي هضمت فيها حقوقــه، فــإن قارئ القصيدة الحداثية أوفر حظا منه فهو يتمتع بحرية المشاركة في عملية إنتاج المعنى كما أصبح له دور فعال وإيجابي في عملية تلقي النصوص الشعرية. فالقارئ الحداثي يقف جنبا إلى جنب مع المبدع ويشتركان في إنتاج معنى النص أو معانيه.



وبهذا يكون العمل الأدبي (النص) نتاج تفاعل بين المبدع والمتلقي، وكلمــا كــان المتلقي متفاعلا مع النص كان ذلك في صالح النص نفسه(1).

واللافت للنظر أن المتلقي كان له هو الآخر سلطته، مثلما كان للمبدع سلطته على المتلقي في فهم النص الشعري وتذوقه، تلك السلطة التي يمارسها علــى الــشاعر أثنــاء إبداعه الشعري فقد كان هذا الأخير يحسب للمتلقي ألف حساب ويسعى إلى الوضوح في الشعر. وعلى هذا الأساس حرص الشاعر العربي القديم على الابتعاد قدر الإمكــان عــن الغموض، «وهذا لا يعني أن الشعر العربي القديم خال من الغموض، وإنما كان قليلا أمام نسبة الوضوح فيه، وأن القراء القدماء كانوا لا يتفاوتون فــي مــستويات التلقــي، تبعــا لمستويات تكوينهم الفكري والفني. ولا أحد يزعم أن كل القراء القدامى كــانوا يفهمــون أشعار المعري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام، وإنما اختلفوا في نوعية القراءة ودرجاتها. فبينما اشتكى بعضهم من صعوبة شعر هؤلاء وغموضه، نجد أن بعضهم الآخر قد أعجب به ونوه بقيمته. لكن المسلم به –في آخر الأمر– أن القراء القدماء لم يعانوا فــي أغلــبهم آلام القراءة، مثلما يحدث اليــــوم» (2).

(1) ينظر فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 90.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 331.

وعلى هذا نجد "محمد الهادي الطرابلسي" ومن خلال دراسته للغموض في الشعر قد بين حقيقيتين «يشهد بهما واقع الشعر العربي – بل ربما الشعر عموما – عبر التاريخ في مستوى الممارسة والنظر، وهما: أنه سائر في اتجاه الغموض؛ وأن الشعر القديم – ممثلا في القصيدة التقليدية بخاصة– أكثر وضوحا وأقرب مأخذا، في حين أن الشعر الجديد، ولا سيما الشعر الحر منه، أكثر غموضا، ومن ثم أبعد مأخذا» (1).

ويبدو أن هذا الكلام ينطبق أيضا على قصيدة النثر التي تحررت من كل القوالب المألوفة والمتعارف عليها لتتجه بذلك نحو الغموض.

لقد كان، إذن، قارئ الشعر القديم الذي يتسم بالوضوح والسهولة لا يجد كبير عناء في تذوقه وحسن فهمه، ولا يشعر «بهوة الانفصال عنه، ولا بمتاهة الدخول إليه» (2). إلا أن هذا القارئ الذي اعتاد على البساطة والوضوح لا يستطيع قراءة القصيدة الحداثية التي تقوم على التعقيد والغموض، خصوصا بعد الخلخلة الكبيرة التي أحدثها الرواد المعاصرون في بنية القصيدة العربية ولغتها وإيقاعها، وقد تمكنوا من الوصول بها إلى أفق جديد مغاير تماما لما هو سائد في الشعر.

هكذا، إذن، تغيرت «القصيدة الشعرية، تغير مفهوم الشعر فيها، وتغيرت فلسفة التذوق الفني فيها، وتغير وفقا لهذا مكونات التجربة الشعرية. ولقد كان هذا التغير في الواقع صدمة لوجدان القارئ العربي ولخبرته الفنية التي تربّت على أجيال من التذوق للقصيدة الشعرية القديمة. وأصبح الشعر العربي المعاصر يعيش أزمة قارئ لا يحسن التعامل مع القصيدة المعاصرة لأنها لم تتمكن بعد من إحداث التأثير اللازم في وجدانه الذي لم تتكون له بعد الخبرة الفنية اللازمة لتذوق القصيدة الجديدة» (3).

وفي ضوء ذلك ثار جدل واسع بين الشعراء والنقاد والمهتمين بالشعر عموما حول مشكلة الإيصال وكيفية العلاقة بين الشاعر المبدع والمتلقي خصوصا وأن الشاعر قد

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: (من مظاهر الحداثة في الأدب)، مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب، ج1 مجلد 4 عدد4 1984، ص 31.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص331.

(3) السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1404 هـ– 1984 ص40.

«تطور في معاملته مع اللغة، وفي معالجته للقضايا لكن الجمهور ظل مكانه لا يتحـــرك وأن القصيدة الجديدة ارتقت فنيا ومضمونيا بينما استمر الواقع يراوح في مكان ثابت إن لم يكن قد تراجع إلى الخلف كثيرا... » (1).

وفي ظل انتشار موجة الحداثة في الشعر العربي المعاصر أخذ الــشاعر الحــديث «يتحرك في أفق ثقافي مشبع حتى الأعماق، وفي حقل دلالي شاســع مــن القــديم إلــى الحديث، ومن الشرق إلى الغرب ومن الأكاديمي إلى الشعبي. إذ تتمازج فيــه المعــارف العلمية بالأسطورية، والتاريخية بالدينية والفلسفية بالأيديولوجية. ليشكل نموذجــا ثقافيــا غريبا في تركيبته يسند النص الشعري، ويحمله بعدا معرفيا متراكما لــم يــتح لــشعرنا العربي القديم. مما ضاعف من صعوبة القراءة الحديثة، وعقد عملية التلقــي، وزاد مــن غموض الدلالات الشعرية» (2).

ومن هنا، فقد حظي موضوع القراءة والتلقي بالاهتمام والعناية المتزايدة من طرف الشعريين العرب المعاصرين. فكيف نظروا إلى عملية التلقي وإلى الحــساسية الجماليــة الجديدة في الشعر العربي المعاصر؟

هذا ما سوف يتضح لنا من خلال تحليل بياناتهم الشعرية.

---

(1) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص39.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 228.

نزار قباني والتذوق الفني:

يمثل الشاعر "نزار قباني" محطة مهمة في الشعر العربي المعاصر، وقــد أســس لمفهوم شعري جديد مغاير للتعريف الكلاسيكي للشعر بأنه "الكـــلام المـــوزون المقفـــى" ويعرفه بقوله: «إن الشعر كهربة جميلة، لا تعمر طويلا تكون الـــنفس خلالهـــا بجميـــع عناصرها من عاطفة وخيال، وذاكرة، وغريزة مسربلة بالموسيقا ومتـــى اكتـــسب هـــذه الهنيهة الشعرية ريش النغم، كان الشعر فهو بتعبير موجز (النفس الملحنة) » (1).

ويعرفه في موضع آخر بقوله: «الشعر هندسة حروف وأصوات ورؤى نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشابه عالمنا الداخلي» (2).

ونزار قباني إذ يطرح هذا الفهم للشعر يشير إلى عنصر مهم من عناصر العمليـــة الإبداعية وهو المتلقي. هذا الذي لا يكون للقصيدة وجود دونه. إنه يمنحها الحياة وشرعية الوجود. فكيف نظر "نزار قباني" إلى العلاقة بين الشاعر والقارئ؟ وماهو تصوره لعملية التذوق الفني؟

يذهب "نزار قباني" في مقدمة ديوانه "طفولة نهد" إلى تعريف التذوق الفني بقولـــه: «هو عبارة عن (حدس غنائي). والحدس Intuition هو الصورة الأولى للمعرفة وسابق لكل معرفة. وهو من شأن المخيلة وهو بتعبير آخر الإدراك الخـــالي مـــن أي عنـــصر منطقـــي» (3).

وهو في ذلك متأثر بما قاله الفيلسوف الإيطالي "كروتشه" (B.Croce) في كتابـــه (المجمل في فلسفة الفن). ويؤكد على أن «كل أثر فني يجب أن يـــستقبل عـــن طريـــق

---

(1) نزار قباني: مقدمة (طفولة نهد)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط13، 1974، ص(ط).

(2) نار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج7، ط2، كانون الثاني (يناير) 1999 ص43.

(3) نزار قباني: مقدمة طفولة نهد، ص (ج)

(الإدراك الحدسي) لا (المنطقي) أو (الذهني) لأن هذا النوع الأخير مـــن الإدراك ميدانـــه العلم والظواهـــر الماديـــــة» (1).

وبما أن الشاعر فنان، والفنان الخلاق إنسان يحب ويعبر فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به(2).

والشاعر بما يملك من حاسة لغوية دقيقة يعمل على خلق الجو الإيحائي للتعبير عن تجربته الشعورية «بلغة شعرية تجعل المتلقي يعيش المعادلة الشعرية نفسها التي كابـــدها الشاعر في أثناء عملية الإبداع الفني، إذ ليس من مهمـــات الـــشعر الإخبـــار والوصـــف والشرح فحسب، بل من مهمات الشعر، بل الشاعر جعل القارئ يعيش الموقف الـــشعري الذي مر فيه الشاعر» (3).

وهذا ما يؤكده "نزار قباني" بقوله: «فإذا أحس القارئ بأن قلبي صار مكان قلبـــه وانتفض بين أضلعه هو، وأنه يعرفه قبل أن يعرفني وأنني صرت له فما وحنجرة، فلقـــد أدركت غايتي، وحققت حلمي الأبيض وهو أن أجعل الشعر يقوم في كل منزل إلى جانب الخبز والماء... » (4).

ويذهب في موضع آخر ليتحدث عن حقيقة كتابة الشعر وقراءته فيقـــول: «كتابـــة الشعرعذاب جميل، أما قراءته فعذاب أجمل. ذلك أن الشاعر في لحظات الخلـــق يواجـــه التجربة وحده، يكون هو النار والوقود معا. أما حين يقرأ شعره فإن مهمته تكون أصعب لأن عليه حينئذ أن يبحث عمن يقبلون بمحض إرادتهم واختيارهم أن يدخلوا معه منطقـــة النار... وبكلمة واحدة أن يحترقوا معه. وحين يكون الاحتراق كاملا، أي حين يـــستحيل الشاعر والمتذوق إلى جمر متوهج، ويختلط رماد الأول برماد الثاني تكون عملية النقـــل

---

[1] نزار قباني: مقدمة طفولة نهد، ص (د).

[2] ينظر المصدر نفسه، ص(ل).

[3] منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 245.

[4] نزار قباني، مقدمة ديوان طفولة نهد، ص (ص).

الشعري قد بلغت غايتها. إن القراءة الشعرية ليست أبدا تكرارا لتجربة ميتة، إنهـا بعـث التجربة بلحمها ونبضها وأعصابها مرة أخرى» (1).

وعندما يتحقق ذلك ويتمكن الشاعر من إيصال تجربته الشعورية تلك إلى القـارئ وينجح في إنشاء وكر له داخل روح القارئ؛ فأن تشبع ذائقتك وتتذوق نصا أدبيا معناه أن تتماهى معه، بحيث تنخرط فيه وينخرط فيك، أو تتمثله فتجعله جزءا من ماهيتك الخاصة وإلا فإنك ما أحببته بالعمق الكافي الذي من شأنه أن يجعل التذوق كاملا أو قريبـا مـن الكمال(2).

ولما كانت وسيلة الشعر إلى الناس هي اللغة فإن نزار يستعمل لغة تقترب من لغة الحديث اليومي لأنه يطمح إلى جعل الشعر قطعة خبز في فم كل جائع للخبز والحرية.

ويرى أن الشعر هو همس الإنسان للإنسان، وبذلك يكون الـشعر، إذن، أداة نقـل راقية بين الهامس والمهموس له. أداة تصلنا بالآخرين وتوحدنا معهم(3).

يذهب "نزار قباني" إلى الحديث عن مهمة القصيدة فيقول: « مهمة القصيدة كمهمة الفراشة... هذه تضع على فم الزهر دفعة واحدة جميع ماجنته من عطر ورحيق، متنقلـة بين الجبل والحقل والسياج .. وتلك –أي القصيدة– تفرغ القارئ شحنة من الطاقة الروحية تحتوي على جميع أجزاء النفس، وتنتظم الحياة كلها.

يجب أن لا نطلب من الشعر أكثر من هذا. ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة، وينتج ريعا. فهو زينة وتحفة باذخة فحسب... كآنية الورد التي تستريح على منضدتي، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة ... وصداقة العطر... » (4).

---

(1) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر:في: الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص 117– 118.

(2) يوسف سامي اليوسف: القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، ط1 2000، ص 42 وأيضا ص 50.

(3) ينظر نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص 46– 49.

(4) نزار قباني: مقدمة طفولة نهد، ص (هـ).

فالقصيدة لها من قوة الإيحاء والرمز ما يجعل القارئ يبحث عن دلالاتها المتعـددة بنهم وشغف كبيرين. فهي تطفح بطاقات إبداعية تبهر القارئ لأنها كما يقول "نزار" تلقـي بنا على أرض الدهشة، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة.

ويطلب من القارئ أن يقرأ القصيدة كما ينظر إلـى القمـر .. بطفولـة وعفويـة واستغراق(1). وبذلك تحدث له هذه الحالة الحبيبة التي تهز أعماقه وجوارحه وكل كيانه.

على هذا النحو يسعى "نزار" إلى جعل الفن ملكا لكل الناس، فلا يكتب لفئة خاصة من الناس روضوا خيالهم على تذوق الشعر وهيأتهم ثقافاتهم لتلقي هذه الحروف الدافئة بل يكتب لأي (إنسان) مثله يشترك معه في الإنسانية وتوجد بين خلايا عقله، خليـة، تهتـز للعاطفة الصافية والواحات المزروعة وراء مدى الظن .. إنه يدعو إلى تعميم الفن وجعله بعيد الشمول، ومتى استطاع أن يجلب الجماهير المتهالكة على الشوك والطـين، والمـادة الفارغة إلى عالم أسواره النجوم، وأرضه مفروشة بالبريق، ومتـى تمكـن مـن جـذب الجماهير إليه، نبذوا أنانيتهم، وتخلوا عن شهوة الدم، وخلعوا أثواب رذائلهم.

هكذا يغمر السلام الأرض، وينبت الريحان مكان الشوك، ومن ثم يتحقق حلم "نزار قباني" بإقامة (المدينة الشاعرة) لتكون إلى جانب مدينة الفارابي (الفاضلة) وحينئـذ فقـط يكتشف الإنسان نفسه ويعرف الله.. وفي سبيل هذه الفلسفة، فلسفة الغناء العفوي، حـاول فيما كتب أن يرد قلبه إلى طفولته، ويتخير ألفاظا مبسطة، مهموسة الرنين، ويختار مـن أوزان الشعر ألطفها على الأذن(2).

و"نزار قباني" بحكم كونه من الثائرين على سلطة الموروث يدعو إلى التحرر من القواعد التقليدية للقصيدة العربية، فالشعر عنده هو تمرد وعصيان على كل ماهو مـألوف .. ومعروف .. ومكرس. والخروج على القانون هو قدر القصيدة الجيدة .. ولـيس ثمـة قصيدة، ذات مستوى، لا تتناقض مع عصرها .. ولا تتصادم معه(3) فـالثورة والتمـرد والعصيان والخروج عن القانون من مستلزمات الشعر الجيد.

---

(1) ينظر نزار قباني: مقدمة طفولة نهد، ص (ج).

(2) ينظر المصدر نفسه، ص (م، ن، ص).

(3) ينظر نزار قباني: ما هو الشعر، ص 40- 43.

إن الشاعر حينما يكتب الشعر يغتصب العالم بالكلمات، وبالتالي يخرج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة وعظمة الشاعر تقاس بمدى إحداث الدهشة التي لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، لكن تكون بالتمرد عليه، ورفضه، وتخطيه. وبذلك يكون الشعر ليس انتظار ماهو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر.. إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي ..

والشعر الحقيقي في نظر "نزار قباني" لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة بل يرتاد الطرق الجديدة غير المعبدة والتي لم تكتشف بعد، إنه عملية انقلابية يخطط لها وينفذها إنسان غاضب يريد من ورائها تغيير صورة الكون ولا قيمة لشعر، لا يحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الأرضية، ولا يحدث تغييرا في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان(1).

كل هذا التغيير وهذه الانقلابات التي حدثت في بنية الشعر العربي المعاصر جعلته يحمل إلينا التعب لأنه: «حمل إلينا السر، وطرح الأسئلة وعلمنا ما لم نعلم. بينما الشعر القديم أو أكثره على الأقل، علمنا ما نعلم وأجابنا قبل أن نسأل، ورمانا على سجادة الكسل والطمأنينة. والشعر العظيم لا يتعامل مع الطمأنينة أبدا. وبكلمة أخرى إن الشعر العظيم لا يتوخى سلامة من يقرأونه، بل يتآمر على سلامتهم، ويضعهم في منطقة الخطر.. »(2).

فالشاعر الحداثي يلهب مشاعر القراء ويحرق الوجدان العام لأنه خرج على قوانين التاريخ الأدبي وتوقعاته، وصدم الذوق العربي العام الذي لا يزال مبهورا ومدهوشا أمامه. ويبقى تحفظ الذوق العربي العام لدى قراءة القصيدة أو سماعها، شيئا منتظرا وطبيعيا وهو دليل على أن هذه القصيدة أصبحت متقدمة على الذوق العربي العام، وبالتالي صارت قادرة على ترويضه وتحضيره لقراءة هذا النوع من الشعر الجديد الذي يتعامل مع اللامنتظر والمجهول. فهذه القصائد الحداثية صعبة، تأليفها صعب، والدخول إليها صعب مقارنة بالقصائد التقليدية ذات الطبيعة المستوية المكشوفة التي لا تحتمل المصادفات ولا المفاجآت(3).

---

(1) ينظر نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 77- 78.

(2) المرجع نفسه، ص 183.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 182.

وعلى الرغم من نزعة الرفض والتمرد والثورة على الأعراف والتقاليد الموروثة التي يرمي من خلالها "نزار قباني" إلى التغيير والتجديد في بنية القصيدة العربية إلا أنه يرفض الغموض، وظل وفيا لجمهوره العربي وحريصا على المحافظة على نوع من التفاهم بينه وبين جمهوره المتلقي لشعره الذي ترك أبوابه مفتوحة لكل الناس.

إذا كان "نزار قباني" قد ثار على كل القيود والأعراف المتوارثة فإنه بالمقابل حاول أن لا يقطع الصلة بينه وبين الجمهور المتلقي الذي يكتب له، واعتبر أن أزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور هذا الطفل الطيب القلب، كثير البراءة، وهو –لكي يحب ويستأنس– لابد له من فهم ما يقال له(1).

وعلى هذا رفض التعقيد والغموض والإبهام الناتج عن الانسياق وراء التجريب المستمر والذي يؤدي إلى صعوبة فهم القصيدة، وبالتالي يؤثر سلبا على طريقة تلقيها. يقول: «إن انقطاع الخيط بين شعراء الكلمات المتقاطعة والجمهور، ملأهم بمركبات النقص، فراحوا يتهمون هذا الجمهور بالغباء، والسطحية، والأمية، والمراهقة، ويزعمون أن العصر متخلف عن شعرهم، وأن عدم فهم القصيدة هو مقياس عظمتها.. وأن العلة ليست فيهم .. بل في الجمهور» (2).

وفي هذا الصدد نجد "عبد العزيز المقالح"، حينما ناقش قضية الغموض والوضوح يتساءل عما إذا كانت القصيدة الجديدة قد أصبحت ضربا من الألغاز والمعميات، «وأن الكتابة الشعرية تحولت عند بعض الشعراء إلى نوع من الكتابة الهيروغليفية التي لا يفهمها أحد بل يكاد لا يفهمها صاحب الكتابة نفسه، إذ ما أكثر القصائد التي يخرج القارئ بعد أن يبذل من الجهد ما يبذله أمهر الغواصين في التسلل إلى أعماق البحر دون جدوى لأن القصيدة موضوع الغوص لا تقول شيئا ولا تحمل سوى كم من الكلمات المرصوفة» (3).

(1) ينظر نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 157 ، 159.

(2) المرجع نفسه، ص 159.

(3) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ص23.

ويبدو أن الغموض يعتبر ظاهرة طبيعية في النص الشعري وهو لا يكون مرفوضا إلا عندما يصبح ضربا من الإبهام والانغلاق.

ومهما يكن من أمر المتلقي فإنه: «بمقدار اقتراب الشاعر وامتزاجه بتجربة الحياة وامتلائه بخصوبتها، وارتباطه بالناس بمقدار ما يكون شعره جامعا بين العمق التعبيـــري والقدرة على التوصيل والتأثير» (1).

ولعل في قصائد "نزار قباني" التي يقترب فيها من مستوى الجمهور «مـــا يجعـــل القارئ يحس بالألفة والتواصل الحميم في الوقت الذي يشعر فيه أن هذه القـــصائد تحمـــل جانبا كبيرا من هموم حياته المعاصرة، هموم التطلع إلى الغد الإنساني النبيل» (2).

فهذه القصائد الحداثية تغاير ماهو سائد ومألوف من قصائد في بنيتها الفنية ولغتهـــا وإيقاعها وقد رافق ذلك تغير في الحساسية الجمالية « فالقصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر مما يعبر، يحسها المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال، ويعيد القراءة (...) وتبعا لذلك فإن نجاح العمل الشعري يقاس بمدى ما قدمه للمتلقي من هذه القيمة الجمالية لأن المتلقي هـــو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره» (3).

كانت تلك، إذن، نظرة "نزار قباني" إلى القارئ والتذوق الفنـــي للـــشعر العربـــي المعاصر. فكيف نظر "أدونيس" –منظر الحداثة الأول– إلى القارئ ودروه فـــي التلقـــي الجديد؟ هذا ما سوف يتضح لنا من خلال تحليل بيانه الشعري المتمثل في (بيان الحداثة).

---

(1) عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، ص42.

(2) عبد العزيز المقالح: من البيت إلى القصيدة، دراسة في شعر اليمن الجديد، دار الآداب، بيروت، ط1، كانون الثاني (يناير)، 1983، ص177.

(3) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار بسكرة، 2006، ص 185.

- أدونيس وشعرية القراءة:

إن ما لحق القصيدة العربية المعاصرة من تغير في بنيتها الفنية ولغتهـا وإيقاعهـا يتطلب تغيرا في التذوق والفهم، فهي كما يقول "أدونيس" «بقدر ما تؤكـد خـصوصيتها كنتاج فني خالص، تتطلب طريقة فنية –جمالية في تلقيها أو الاستجابة لها أو نقدها. فمثل هذه القصيدة التي ابتكرت جسدها، تبتكر، بالضرورة قارئها وناقدها» (1).

بمجيئ الحداثة الشعرية ثار الشاعر العربي على المفاهيم الشعرية القديمة وأحـدث خلخلة في «بنية القيم الفنية بحيث يصبح من المستحيل، شيئا فشيئا، تذوق الشعر أو النظر إليه وإلى قضايا الإبداع جملة، كما كان ينظر إليها في الماضي. هذه الخلخلـة تتـضمن تجاوزا كاملا لطريقة الكتابة القديمة –السائدة من جهة، وتتضمن من جهة ثانية تجـاوزا كاملا لطريقة التذوق القديمة– السائدة . تتضمن هذه الخلخلة، بكلام آخر، تعبيرا مغـايرا وهي لذلك تخلق القارئ المغاير. والقارئ المغاير هو الذي ثار– تخلخلت في نفسه القـيم الجمالية التي يرثها فرفضها، وتبنى غيرها، أو أصبح مستعدا لقبـول غيرهـا، أي لكـي يصبح شخصا جديدا والشعر –الثورة يخاطب أولا يقدر بـالأحرى أن يخاطـب إلا هـذا القارئ» (2).

وعلى هذا نجد "أدونيس" يتطلع إلى قارئ جديد يرفض القيم الجماليـة الموروثـة ويبحث دوما عن القصيدة الجديدة، إنها القصيدة التي «تصدمه: تخرجه من سباته، تفرغه من موروثه، وتقذفه خارج نفسه. إنها التي تجابه السياسة ومؤسساتها، الدين ومؤسـساته العائلة ومؤسساتها، التراث ومؤسساته، وبنية المجتمع القـائم، كلهـا بجميـع مظاهرهـا ومؤسساتها، وذلك من أجل تهديمها كلها، أي من أجل خلق الإنسان العربي الجديد»(3).

وإذا كان الأمر كذلك فإن المقاييس تنقلب، ومعيار التقويم يتغير «فلا يعود نوعـا من القياس على ما نعرفه، ما أنجزه السابقون، وإنما يصبح نوعـا مـن القيـاس علـى المخاطرة على ما يفاجئ وما لا يمكن توقعه.

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 257.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص74.

(3) المرجع نفسه، ص 76.

وتتغير العلاقة بين الكاتب والقارئ: الكاتب (الشاعر) كاتب لأنه يـسأل، لا لأنـه يجيب. لذلك يبطل القارئ الذي يعيش في مدار الأجوبة الجاهزة، بفعل العادة والذاكرة، أن يكون قارئا له. الكاتب الطليعي هو من يقدم للقارئ ما لا يعرفه. يخرجه من بيت الذاكرة ويقذف به في مشروع، في حركة تأسيس» (1).

ومن هنا، بالتالي، ينتج عن النقد المتواصل لمفهوم الشعر التقليدي إعطاء مفهـوم آخر للشعر، وتصورا آخر لدوره، مما يخلص الشعر من "موضوعاته" التقليدية المرتبطة بالحياة السياسية الاجتماعية القديمة التي تمليها أوضاع وعلاقات وكان الـشعر أداة لهـا. «هكذا يرد الشعر إلى عناصره الأولية: الكلمة، الموسيقى، الصورة- لكي يواجه، بدءا من ذلك، العالم الحديث ومشكلاته، ببناء "حديث" يعبر عن "القضايا الحديثة". وهذا مـا يبـدو كأنه قضاء على "الدور" الذي عرفه الشعر سابقا، وهو دور راسخ في الذاكرة الجماعيـة. والقضاء على هذا "الدور" يبدو بالنسبة إلى هذه الذاكرة، كأنه قـضاء علـى الـشعر نفسه» (2).

إن المتأمل في هذه النظرة التقليدية للشعر يتبين له أن المعنى المسبق هو الذي كان يوجه طريقة الكتابة العربية وطريقة القراءة العربية، معـا فالكاتـب يـصوغ المعـاني الموجودة، والقارئ لا يسأل إلا عما وضعه الشاعر من المعاني في قصيدته، وهي معـان ينتظر ضمنيا أن تكون داخلة في إطار المعاني التي يرثها، أي التي يعرفها، لكـي يلتـذّ بكونه استعادها وفهمها(3).

إن هذا القارئ التقليدي لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته، فـي اسـتقلال عنه. نص- شكل ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها. إنه، بالأحرى لا يقرأه، وإنما يبحث فيـه عما يؤكد أو ينفي، ما " يضمره" في عقله ونفسه ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة تثبت دعواه، أو وصفة تلبي حاجته فهذا القارئ يعفي نفسه من القيام بأي جهد للتقدم نحو النص والدخول فيه، بحثا و تساؤلا .

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 295-296.

(2) أدونيس: بيان الحداثة، ص 62-63.

(3) ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 78-79.

وينتظر من النص أن يتقدم نحوه ويقدم له المعنى جاهزا، ولابد من أن يكون سهلا بسيطا واضحا وإلا فإنه يتهم كاتبه بأنه غامض معقد، فموضوع النقد دائما، مدحا أو ذمـــا إنما هو النص وكاتبه، والبرئ إنما هو دائما "القارئ"(1).

الواقع أن مسألة الصلة بين الشاعر والجمهور أصبحت مشكلة أساسية من مشكلات الحداثة. وقد أثيرت هذه المشكلة، للمرة الأولى في الشعر العربي، حول شعر " أبي تمام" وذلك حينما سأله أحدهم قائلا: " لماذا لا تقول ما يفهم؟" فإذا كان هذا السؤال يمثل التقليـــد فإن جواب أبي تمام يمثل الحداثة أو الجدة: " ولم لا تفهمون ما يقال؟" . فأساس المـــسألة إذن هو اتهام الشاعر بأنه يكلف القارئ جهدا لم يألفه- جهدا يعذب القارئ ويرهقه، فـــي حين أنه اعتاد أن يسمع الشعر ويفهمه مباشرة كما يفهم أغنية أو كلاما عاديا. وجواب أبي تمام يؤكد أن الغموض ليس في الشعر وإنما في القارئ الذي ألف طريقة معينة في الفهـــم والتذوق، وشكلا معينا في التعبير، ثم يفاجأ بشكل جديد: فيختلط عليه الأمر، ولا بـــد لـــه لكي يفهم الشكل التعبيري الجديد من أن يغير طريقته القديمة- فيصدم، ويتهم الـــشعر، أي الآخر، بدل أن يتهم نفسه(2).

وعلى هذا الأساس أصبحت مسألة إيصال الشعر إلى الجمهور المتلقي مسألة بالغة الأهمية عند الشعريين العرب المعاصرين "فأدونيس" يرى أن مسئولية وجود فجـــوة بـــين المبدع والمتلقي ليست مسئولية المبدع بل مسئولية النظام الذي لم يساعد في تطوير هـــذه الجماهير ثقافيا، هذا من ناحية عامة. من ناحية خاصة تغيرت علاقة المبدع بالمتلقي تغيرا أساسيا عما كانت عليه في الماضي. فلم يعد مجرد مغن أو منشد وإنما أصبح خلاقا يغامر ويكتشف(3).

ويقف "عبد العزيز المقالح" مدافعا عن الشاعر متسائلا عما إذا حان الوقت لنتوقف عن تحميل المبدع مسؤولية حضور العمل الأدبي أو غيابـــه دون أن يـــشاركه القـــارئ المسؤولية، ومطالبا القارئ بأن يرتفع بثقافته إلى درجة تؤهله لمتابعة الكتابـــة الـــشعرية الحديثة ومتابعة الأساليب الفنية الأحداث، ويبذل جهدا يقارب جهد الكاتـــب لفهـــم العمـــل

---

(1) ينظر أدونيس: سياسة الشعر، ص57.

(2) ينظر أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 250 و أيضا ص 259.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 247.

الإبداعي واستيعابه فالإبداع عملية مرهقة للمبدع، وينبغي أن تكون كذلك عملية مرهقـة بالنسبة للقارئ(1).

إن القارئ التقليدي الذي نشأ على عادات معينة من الفهم لا يستطيع قـراءة هـذه القصيدة الحداثية التي تعانق المجهول «وتؤسس تاريخها على الرغبة والانخطاف والرؤيا والكشف، أي على ما يخرق العادة. وبدلا من مفهومات: المترابط، المتسلـسل، الواحـد المكتمل المنتمي، التي توجه النقد التقليدي، تنشأ مفهومات أخرى: كـالمنقطع والمتـشابك والكثير واللامنتهي، لكي توجه النقد الحديث» (2).

ومن المعروف أن الشعر الجديد أحدث تغيرا هائلا في اللغة وفي طريقة التعبيـر وهذا التغير في التعبير هو الذي يحير القارئ الذي اعتاد على الثبات والاستماع لما يقوله الشاعر لهذا كان يتطلب من الشاعر أن يكون واضحا وأن يطربه، وقد استجاب له الشاعر في معظم الأحيان، فجاء شعره نوعا خاصا من الغناء، وتحول إلى منشد. لم يعـد يخلـق بقدر ما أصبح ينظم. لم يعد يعيش في عالمه الداخلي بقدر ما يعيش في العالم الذي يمثـل الآخرين ويعبر عنهم.

ويبدو أن شروط الحياة وأوضاعها في الماضي هي التي فرضت إلى حد كبير، هذا النوع من الصلة بين الشاعر والقارئ. لكن هذه الشروط والأوضاع تبدلت. وفـي حـين نرى أن الشاعر اليوم يتمرد على ذلك النوع من صلته بالقارئ، فإننا نلاحظ أن القارئ ما يزال يصر على أن يبقى مستمعا، وعلى أن يبقى منشدا.

ومما يعقد مشكلة الصلة بينهما هو أن التسارع الحضاري الذي نعيشه اليـوم أدى إلى أن ينمو الشاعر أكثر من القارئ، فزادت الهوة بينهما اتساعا.

لهذا يتعين على قارئ الأثر الشعري الجديد أن يرفع من مستواه المعرفي والثقافي لكي يتمكن من قراءته.

من هنا يتعين على القارئ الجديد أن يقرأ النص الشعري الحداثي بجميـع ملكاتـه الشعورية واللاشعورية، ويقرأه في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشوف الإنـسانية، وبـذلك

---

(1) ينظر عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص114.

(2) أدونيس: بيان الحداثة، ص 53-54.

يزول البعد بين القارئ العربي والشاعر العربي الجديد، ويتحدان من جديد في لقاء خلاق يصبح فيه القارئ مبدعا خلاقا آخر(1).

وعلى هذا لم تعد القصيدة الحداثية «رسالة فوقية تلقى على الجمهور من أعلى وكأنها خطاب أو عظة، وإنما أصبحت تفاعلا ومشاركة. ولهذا فكما أن المبدع يغير بفكره فإنه لا يستطيع أن يتفاعل إلا مع المتلقي الذي يمارس هو كذلك التغيير إما بعمله وإما بفكره (...) إن المتلقي هو كذلك مبدع آخر» (2).

لهذا نجد "أدونيس" يشدد على ضرورة «أن يكون الجمهور الذي يطالب بالشعر أو الفن ذا ثقافة شعرية أو فنية، لكي يصبح تذوقه عملية إبداعية تواكب تطلعاته، لا عملية استهلاكية» (3).

من هنا يكون النص الإبداعي ليس مجرد إيصال: «لكاتبه هدف مسبق يريد أن يحدثه كتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن "يعلمه"، أو ينقل إليه "تأثيرا" فكريا أو سياسيا. والنص الإبداعي، إذن ليس تلبية أو جوابا وإنما هو العكس، دعوة، أو "سؤال". وقراءته هي حوار معه. لذلك من أن تكون إبداعية، هي أيضا» (4).

وانطلاقا من هنا «لم يكن دور القارئ، في صلته بالنص، دورا استهلاكيا فقط. ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي ضمأه، وتشبع فيه، وهو في عزلته البهيجة تلك، نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته. بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدا تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته»(5).

---

(1) ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 163- 166 و أيضا 284.

(2) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 248.

(3) أدونيس: المرجع نفسه، ص 248.

(4) أدونيس: سياسة الشعر، ص 60.

(5) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1997 ص64.

فهذا القارئ الحداثي، إذن، لم يعد مجرد متلق مستهلك للــنص الــشعري، وإنمــا يشارك في إنتاجه، «ولم يعد قارئا مستسلما للنص، ومستهلكا لمعانيه ودلالاته، بل أصبح مشاركا وقارئا عنيدا، ومتابعا واعيا لكل إشارات النص ودلالاته، وهذا ما أهّــل المتلقــي لأخذ دوره في العملية الإبداعية من حيث استقبال النص بكل ألغازه وأسراره وغموضه ثم إعادة إنتاجه وخلقه مرة أخرى»(1) .

إن الشاعر الحداثي فارس كلمات يعشق المغامرة وركوب الصعاب يستهويه اقتحام العوالم النائية الغريبة التي لم تكتشف بعد. فيأتي شعره محملا بمختلــف مظــاهر الجــدة والغرابة اللامتناهية ليصدم المتلقي ويزعجه، «وهو مزعج لا بمعنى أنه مرضي، أو معقد بارد، بل من حيث أنه يضع قارئه باستمرار فوق هوة العبث والعدم» (2).

وهذا ما يتفق مع ما أشار إليه "بدر شاكر السياب" في بيانه الشعري المتمثــل فــي مقدمة ديوان "أساطير"، يقول: «من رأي الشاعر الناقد الإنجليزي الكبير "ت.س. إليــوت" إن الشاعر العظيم يزعج قارئه أكثر مما يبهجه. إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنــواع المخاض، من أنواع الميلاد. ولن نولد إلا من خلال الألم. إنه ميلاد الروح» (3).

فالشعر العظيم هو الذي يقلق منامك ولا يدعك تطمئن إلى جواب بل يبقيك دومــا على الحافة منزعجا، متسائلا، متأملا...

ولما كان الشعر الجديد يقوم على الرؤيا والرؤيا هي أحد تجليات الحداثة الــشعرية العربية المعاصرة، وأن الغموض والغرابة في الرؤيا بسبب منابعها، همــا شــيئان مــن طبيعتها فلا غرابة إذن أن يأتي هذا الشعر غامضا(4).

---

[1] محمود درابسة: التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع اربد- الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام- المملكة العربية السعودية، 2003، ص 7 .

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص70.

[3] بدر شاكر السياب: بيان مقدمة ديوان أساطير.

[4] ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002، ص183.

ولعل عمق ثقافة الشاعر الحداثي وتعددها من شأنها أن تلهب نار البحث والتساؤل في نفس القارئ «وبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه المشترك العام بينـــه وبـــين متلقيـــه العاديين، لأنه بهذه الثقافة كون أفقا معرفيا مجهولا عندهم ومفهوما شعريا غريبا علـــيهم والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللا بالغموض والإبهام نتيجة لهذا المضمون الجديـــد الغريب. بعبارة أخرى: يحس شاعر الحداثة أن ما يمتلكه من مخزون ثقـــافي، يـــستدعي معالجة فنية مختلفة ربما لم يألفها المتلقي لكنها ضرورية لهذا المخزون الثقـــافي العميـــق المتداخل» (1).

من هنا حاول هؤلاء الحداثيون وفي سبيل التعبير عن هذا المخزون الثقـــافي، أن يخرجوا عن القوالب اللغوية الموروثة وذلك بتفجير اللغة وجعلها تقول ما لـــم تتعـــود أن تقوله. وكان الصراع « بين مذهب التقشف الذي يميل إلى قتل اللغة وذلك عـــن طريـــق تجريد الكلمات من كل تداعيات ومذهب اللذة الذي يميل إلى قتل اللغة عن طريق تـــشتيت معنى الكلمات وتبديده في ظل تكاثر التداعيات وزيادتها»(2).

كل ذلك الغموض انعكس على طريقة تلقي القصيدة الحداثية وساهم فـــي صـــعوبة قراءتها وتذوقها، لكن على الرغم من ذلك يبقى الغموض في الشعر عنصر جذب وتشويق للمتلقي يثير فيه الدهشة والغرابة معا و«الغريب جميل دائما» (3) كمـــا يقـــول" بـــودلير" (Baudelaire). إنه يتلاعب بأعصاب القارئ لما فيه من جدة وغرابة، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة وتلمس مواطن الجمال والمتعة فيه إلا بعد بذل الجهد.

فكما يقول عبد القاهر الجرجاني عن المعنى أن «ما كان منه ألطف كان امتناعـــه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد.

---

(1) عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص25.

(2) وليم امبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، تقديم ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000، ص429.

(3) أدونيس: زمن الشعر، ص19.

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف» (1).

هكذا، إذن، يتمنع النص الشعري الحداثي على القارئ، ويستفزه ويستدرجه إلى الدخول معه في حوار مفتوح علّه يكتشف بعض مواطن الروعة والسحر والجمال فيه.

ولعل القارئ للفقرة التالية أن يجد فيها ما يلخص نظرة "أدونيس" إلى النص الشعري الحداثي وإلى جماليات تلقي القصيدة المعاصرة التي لم «تعد "جوابا"، بل هي سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم، إذن، في قراءاتها أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل (...) لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا –سطرا سطرا، وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء» (2).

يتبين لنا من خلال ما تقدم أن قصيدة الحداثة هي قصيدة يستحيل أن نقبض فيها على معنى محدد أو فكرة واضحة، فلها من الدلالات بقدر ما لها من القراء. إنها تفتح آفاقا واسعة أمام القارئ ليغوص في أعماق النص ويستكشف كوامنه...

كانت هذه، إذن، نظرة"أدونيس" إلى جماليات التلقي وإلى شعرية القراءة التي تواكب النص الشعري الحداثي. فكيف نظر "قاسم حداد" و"أمين صالح" إلى القارئ وإلى عملية القراءة؟ هذا ما سوف يتضح لنا من خلال تحليل بيانهما الشعري "موت الكورس".

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مراجعة عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت– لبنان، ط1، 1427 هـ–2006م، ص117.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، د.ت ص314.

- ضد القارئ المستهلك:

إن التحولات والتغيرات التي حدثت في مفهوم الشعر ووظيفته وبنيته ولغته وإيقاعه بمجيء الحداثة الشعرية أدت إلى ظهور جمالية جديدة تقوم على الغموض والتعقيد تغاير الجمالية التقليدية التي يعتبر الوضوح والبساطة من أبرز سماتها.

ومن هنا يمكن القول بأن هناك نزعتين جماليتين: الأولى قديمة تدعو إلى طمأنينة القارئ وكسله، وهي ذات أسلوب واضح وبسيط. والثانية حديثة تدعو إلى التساؤل والقلق وتعتمد على أسلوب غامض معقد صعب(1).

فالقارئ الذي اعتاد على العيش في عالم القصيدة القديمة يفاجأ بالانتقال إلى عالم آخر غير مستقر، وغير مألوف فلا يستطيع قراءة هذا الشعر الحداثي الذي يستعصي على الفهم بألفاظه الصعبة وتراكيبه وصوره المعقدة فينصرف عن قراءة مثل هذا الشعر مما يؤدي إلى فقدان الألفة بينهما لذلك طالب الشعريون العرب المعاصرون بقارئ جديد جدير بالاهتمام، وقادر على أن يروض نفسه على نوع من القراءة يعمل فيها فكره ويحاول فيها مجابهة الغموض الذي تزخر به النصوص الحداثية المعاصرة.

«لا مناص إذن من أن يعود القارئ عينيه على الظلام الذي يحيط بهذا الشعر. لا مفر من أن يدرك منذ البداية أنه شعر يبتعد بقدر ما يستطيع عن نقل المعنى الواضح والتعبير عن المضمون الذي لا خلاف حوله. إن القصيدة الجديدة تريد أن تكون شيئا مكتفيا بذاته، كيانا يشع دلالات عديدة، نسيجا من عناصر متوترة، ميدانا تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل – سابقة عليه أو متجاوزة له– وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف» (2).

هكذا ثار الشعريون العرب المعاصرون على الرؤية القديمة للقراءة التي ترى أن القارئ مجرد مستهلك فقط، يتلقى المعنى الموجود في النص كما أودعه فيه المبدع صاحب السلطة الكاملة إلى الحد الذي «جعل النقاد يعتبرون النصوص كمستودعات

---

(1) ينظر ر.م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، ص 18 وأيضا ص 24.

(2) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر، ج1، ص 31.

للمعاني، وأن القراءة ليست شيئا آخر سوى فعل إفراغ هذه المستودعات من محتواها وإعلانه للآخرين» (1).

ولم يعد القارئ يقبل بالوقوف أمام النص متفرجا، مستهلكا للمعنى الذي أعطاه إياه المبدع بل أخذ يغزو أعماق النصوص ليعيد تشكيلها فالنص لم يعد «مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء؛ بل أصبح همّا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى» (2).

وهكذا يشترك المبدع والقارئ في لعبة الخيال، وهذه اللعبة سوف لن تنجح إذا ما قرر النص بأن يكون أكثر من مجموعة قواعد موجهة «وتبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا» (3). وليس مستهلكا فقط.

من هنا يعلن "قاسم حداد" و"أمين صالح" بأنهما:

«ضد القارئ المستهلك .. مع القارئ الفاعل.

ضد القارئ الذي يبحث عن الحلول والتغيير والثورة، في كتاب، لينام رائق الذهن على سرير مريح.

ضد ما هو مقولب ومعلب ومهين للذكاء البشري.

ضد كل كتابة تهادن وتتملق القارئ (وبالتالي تزيف واقعه وتحرف وعيه) » (4).

ويؤكدان رغبتهما في محو المسلمات، والقضاء على تلك التقاليد البالية، وإثارة غيظ المحافظين عليها، وذلك بقولهما: «نسعى إلى إثارة غيظ الأكاديميين وسخطهم. لا

---

(1) فولفغانج إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ت، ص7.

(2) فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997، ص9.

(3) فولفغانج إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص56.

(4) قاسم حداد- أمين صالح: موت الكورس: ص 132-133.

يعنينا القارئ الذي مثل الأعمى، يسألنا بعد كل خطوة عن المعنى والمغزى، هذا القـــارئ سنأخذه برفق، وفي صمت إلى أقرب مأوى للعجزة.

يعنينا القارئ الذي يستجوب العالم، ويستنطق الأشياء، انطلاقا من الصور الغامضة التي تقدمها إليه بين الحين والآخر.. تماما مثل الطفل يلمح وميضا في السماء فيفجر أسئلة لا تحصى في وجه من يحيط به» (1).

فالقارئ الفاعل يحاول أن يكشف النقاب عن هذا النص الحـــداثي وأن يلـــج عـــالم النص الذي أصبح لا يقدم حلولا وإنما يطرح أسئلة دون أجوبة. إنه يطأ يابسة مـــشحونة بأطراف الغرابة وذلك بالسفر إلى مناطق عذراء جديدة لم تعرف بعد، كما المبدع الخلاق الذي يواجه المعقول بالغرابة ليفضح لا معقولية الشاعر التي كانت تستر نفسها بـــالمنطق والوعظ والخطب. يمحو المسلمات ويهيئ العالم نفسه للتشكل وفق الصيغة الجديدة.

إنه يحارب التقليد بالإفراط في التجريب، والنظام بالفوضى المنطـــق بـــالغموض البناء بالتخريب، الأشكال والمضامين القديمة بالأشكال والمضامين الجديدة .. وينتقل مـــن المعلوم إلى المجهول، من الألفة إلى الغرابة، من الواضح إلى الغامض(2).

فالمبدع الحداثي يسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحـــدد كـــل كتابة. إنها الثورة، إذن، يعلنها على كل ماهو سائد ومألوف، وذلك بالإفراط في التجريب وبالتالي تنفتح آفاق المغامرة أمام الشاعر الحداثي الذي- مـــع تـــراكم خبرتـــه بالذائقـــة الإبداعية والجمالية ومع ازدياد ثقافته، يطمح دائما إلى التجديد، إلى تجاوز نفسه، وربما لا يواكبه المتلقي في هذا فيبدو شعره صعبا في نظره(3).

على هذا الأساس يخاطب صاحبا البيان هذا القارئ الناقد الذي يلج النص بـــأدوات لا تتجانس مع النص ذاته، ويقبلان به ويوليانه الاهتمام، إذا تجرد من مواقفه ومنطلقاتـــه واستنتاجاته وأدواته السابقة، ويشترطان «على الناقد الراغب في الدخول أن يحمل معولا صقيلا، لن نحتال عليه بالقول إنه في منتزه، لأنه سيجد نفسه في نفق منجم. قد يكتـــشف

(1) قاسم حداد- أمين صالح: موت الكورس، ص132.

(2) ينظر المصدر نفسه، ص 129 و أيضا131.

(3) ينظر عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص128.

ذهبا أو حجرا.. المزيد من الأحجار. إذا اتكأ على مقـولات ونظريـات، باتـت مبتذلـة ومستهلكة من فرط تداولها، فسوف يخوض في الممرات تائها ولن ننجده، بل نتفرج عليه من ثقب ونضحك على ورطته» (1).

فكما لا يمتثل الكاتب للقوانين التي تأتي إلى النص من خارجه، لأن كل نص يبتكر قوانينه الخاصة كذلك لا يمكن أن يتمثل القارئ لها.

يعلن قاسم حداد و"أمين صالح" موت الكورس، وبأنهما «ضـد الإرهـاب الـذي يمارسه القارئ (والكاتب والناقد والناشر وبقية المؤسسات) حـين يفـرض تـصورا أو مفهوما، محددا وثابتا، ويطلب من كل كتابة أن تخضع له.

ضد راحة وطمأنينة القارئ على حساب مصادرة حرية الكاتب» (2).

يؤكد أيضا أن: «النص ليس متحفا. إنه متاهة (3). لذا فإن قارئ القصيدة الحداثية لا يستطيع أن يصل إلى الكنوز المخبأة فيها إلا بعد أن يستأذن في الدخول عليها ثم تفـتح له أبوابها الكثيرة وتترك له الحرية في البحث عن الطريق الموصلة إليها، وتبقى مـسألة وصوله إليها أو عدمه مرهونة بمدى قدرته على قراءة هذه القصيدة التي تـشع بـدلالات ومعان كثيرة.

فالبحث والتساؤل إذن من مهمات قارئ هذا النص الحداثي الذي مـن خصائصـه « أنه يقبل التعدد، بل إن أهم سماته هو تحركه المستمر وقبوله المرن لتأويل بعد تأويـل وذلك لخلوصه من محدودية الدلالة، التي تشير –فقط– إلى شيء متعين لا ينفصل عنها.

فالنص الشعري خالق دلالات تتعدد وتتنوع، وكل قراءة تـصبح مغيـرة لقـراءة أخرى»(4). فالنص الشعري الحداثي، إذن يحمل من الدلالات ما يجعلها تتعـدد وتتنـوع وتتجدد مع كل قراءة.

---

(1) قاسم حداد، أمين صالح، بيان (موت الكورس)، ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص132.

(3) المصدر نفسه، ص 133.

(4) رجاء عيد: القول الشعري، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995، ص 188.

وهكذا فقد أدرك قارئ الشعر العربي المعاصر أن النص الشعري الحداثي «لم يعد مجرد بستان وارف الظلال يقصده المرء طلبا للراحة والاستجمام، بل أصبح هما مؤرقـا وأصبحت عملية قراءة هذا النص عملية شاقة تحتاج إلى قارئ حـاذق مـزود "بأسـلحة الفن"(...)قارئ لا يكتفي باستهلاك النص، وإنما يساهم في عملية إنتاجه» (1).

ولما كان هدف اللغة الأسمى في القصيدة التقليدية الإخبار قبل الإيحاء، بإخـضاع الاستعمال للقواعد، وبمراعاة الذوق العام والعرف الجاري في التحرر والالتـزام، بغيـة إخراج القصيدة المشتركة في جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز، حتـى لا يصدم القارئ بالغريب، ولا يثقل كاهله بالجديد العجيب، فإن قيمة لغة الشعر الجديد فيمـا توحي به لا فيما تخبر إخبارا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة، لا فيما توضع له في الأصل. لا تبالي بما تمليه القواعد، ولا بمقتضيات العرف، ولا بتقاليد الكتابة، مع أنها تسعى إلى تأسيس قواعد جديدة فريدة، ومنطق خاص فريد.. فتكتسي قيمته الـسامية مـن البناء بعد الهدم.. ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدي القارئ في ثقافته ومعتقـده وبمباغتته بما لم يكن في درايته وحسبانه، فطريق الشعر الجديد محفوفة بالعقبات كثيفـة الضباب، مثقلة بالغموض متعدد الأسباب(2).

لكن حينما يزخر النص بالغموض ويتحقق فيه عنصر المفاجأة والدهـشة والجـدة يكون مدعاة للتفاعل بينه وبين المتلقي. والمزية إذن هي في الجديد الذي لم يؤلـف ولـم يسبق به عهد .. والمفاجأة تكسر الاعتياد والرتابة وتقود قطعا إلى الجدة(3).

فهذا الغموض الذي يصدم القارئ هو ما يجذبه أيضا: ليقرأ النص الحداثي « فهـو يؤخذ بغموضه بقدر ما يحار في فهمه، وهو ينجذب نحوه بقدر ما يصدم فيـه. والـسحر الذي ينبعث من كلماته الحافلة بالأسرار يأسره ويفرض نفسه عليه، ولكنـه يـضله فـي متاهاته ويقطع عليه كل طريق للفهم أو المشاركة أو التذوق بمعناه القديم» (4).

---

(1) عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ج1، ص5.

(2) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي (من مظاهر الحداثة في الأدب)، ص30.

(3) ينظر محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999 ص 18.

(4) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص30.

هذا القارئ يأخذه جمال المفاجأة وغرابة الدهشة، ويستهويه استجواب الواقع كما يستهويه إغواء المستتر، الخفي الذي يكمن خلف الواقع. وبذلك تصبح القراءة بالنسبة إليه متعة حقيقية مثلما تكون الكتابة متعة الكاتب المبدع الذي يملك كامل الحرية في الكتابة لإرعاب الآخرين وإيقاظهم من نومهم العميق المريح. وكأن هذه القصيدة الحداثية «تقول لقارئها بأسلوب مغر واستفزازي، وبنبرة تجمع بين الوعد والوعيد: اقرأني !! وبين استجابة القارئ لتحريض القصيدة، وتعجيز القصيدة لجهد القارئ، تتشكل ملامح الرغبة والمكابدة؛ اللذة والخطر، اللتين يعانيهما القارئ بمحض إرادته. وهذه الإرادة ليست هوى بقدر ماهي هوية» (1).

يختتم قاسم حداد و"أمين صالح" بيانهما بقولهما أنه «بالنص نتحدى القارئ أو الناقد نتحدى ذواتنا. نحرض الغامض أن يسطع لكي يربك، يستفز، يصدم. وإذا شعر أحد بأننا نهرب إلى الوضوح أحيانا فلأننا –مثل غيرنا– ليست لنا القدرة، دائما، على مجابهة الغامض، سر الإنسان، سر الأشياء. الجمهور الذي اعتاد على التلقين لن يجد متعة في متابعة رحلتنا لذا نريد جمهورا لم يروض بعد لكي يرى معنا، أو يفترسنا» (2).

هكذا يتوجب على قارئ القصيدة الحداثية أن يتودد إليها ويحاورها بل يتوسل إليها علها تبوح له ببعض مكنوناتها وأسرارها الدفينة.

كانت هذه إذن، نظرة "قاسم حداد" و"أمين صالح" إلى القراءة والقارئ الجديد المسكون بالحساسية الجمالية الجديدة المغايرة للحساسية الجمالية التقليدية.

---

(1) فريال جبوري غزول: (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر)، مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب، ج1، المجلد 4، عدد3، 1984، ص 175.

(2) قاسم حداد، أمين صالح: بيان موت الكورس، ص 134–135.

لقد حاول هذا الفصل من خلال تحليل هذه البيانات الشعرية أن يبين الكيفية التـــي نظّر بها الشعريون العرب المعاصرون لمفهوم الشعر وهذا انطلاقا مـــن التركيـــز علـــى الطرف الثالث من أطراف العملية الإبداعية وهو القارئ الذي أخذ حقه من الاهتمـــام بـــه وبدوره في عملية القراءة والتلقي الجديد، بعد أن سعى الحداثيون العرب المعاصرون إلى الخروج عن قوالب الكتابة المعروفة والتأسيس لكتابة جديدة مغايرة لما هو مألوف، ومـــن ثم تغيرت الحساسية الجمالية السائدة لتحل محلها جمالية جديدة قادرة على مواكبة الـــنص الشعري الحداثي.

الخاتمة

كان هذا البحث دراسة لإسهامات الشعريين العرب المعاصرين في التنظير لمفهوم الشعر، انطلاقا من بياناتهم الشعرية التي توجهوا بها إلى القارئ العربـــي، وســـعوا مـــن خلالها إلى الثورة على التقاليد السائدة والقوالب المألوفة في الكتابة، فجاءت هذه البيانـــات تحمل الكثير من قيم الثورة والتمرد على الأنماط الشعرية القديمة.

والآن بعد أن عدت من هذه الرحلة الممتعة والشاقة التي حلقت بـــي فـــي ســـماء الدراسات الشعرية، وطفت فيها عبر العديد مـــن أزقـــة وشـــوارع الـــشعريين العـــرب المعاصرين، وبعد قراءة بياناتهم الشعرية قراءة متأنية وتحليلها أصل فـــي نهايـــة هـــذه الدراسة إلى استخلاص مجموعة من النتائج أوجز أهمها في النقاط التالية:

1-البيان نص نقدي نظري يصاغ في شكل ثوري بلغة شعرية ذات كثافة مجازية عالية تصدم أفق توقع القارئ وتدهشه.

2-تسعى هذه البيانات الشعرية إلى التجديد والحداثة والثورة على الأسس المألوفة التي يقوم عليها الواقع الأدبي.

3-إن هذه البيانات تحمل قدرا كبيرا من الآراء النقدية الجريئة التي تريد الخـــروج من رتابة القصيدة إلى إبداع جديد يساهم في خلق الإنسان العربي الجديد.

4-تكشف هذه البيانات عن الكيفية التي ينظّر بها الشعريون العرب المعاصـــرون للشعر انطلاقا من محاولة فهم حقيقة التجربة الشعرية ورصد الحالة التي تنتاب الـــشاعر المعاصر لحظة المخاض الإبداعي.

5-لقد ثار الشعريون العرب المعاصرون على المفاهيم التقليدية للـــشعر العربـــي فابتعدوا عن الموضوعات التقليدية، وأعلنوا رفضهم للشعر المناسباتي، كما تحرروا مـــن فكرة الأغراض الشعرية التقليدية، وأصبحت الحياة بجميع مفارقاتها موضـــوع شـــعرهم الرئيسي، وقد توصل "أدونيس" إلى إطلاق مشروع القصيدة الكلية التي هي نتـــاج رؤيـــة كلية شمولية تنتظم الحياة كلها.

6- الاتجاه نحو تحرير القصيدة من تلك الموسيقى الرتيبة التي تجعـــل الـــوزن والقافيـــة عمادها، والبحث عن إيقاع جديد يتناسب ومتطلبات الحياة الجديدة.

7- السعي وراء تفجير اللغة وتجديدها وبعث الحياة فيها، وجعلها تقول ما لم تتعود قوله.

8- الانتقال بالشعر العربي من البيت إلى القصيدة، ونزوع الشعريين العرب المعاصرين نحو تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة العربية المعاصرة.

9- إن تغير نظرة الشاعر العربي المعاصر إلى الأشياء والعالم من حوله تبعها تغير في مفهومه للشعر الذي عمل المجددون على جعله ملائما لمقتضى العصر، كل هذا ما كــان ليتم دون تغير في الذائقة الشعرية وكيفية التلقي وظهور الذوق الجديد.

10-القارئ الحداثي منتج للمعنى وليس مستهلكا له.

11-القارئ الجديد لكي يواكب الشعر الحداثي الذي يعتبر الغموض فيه ســمة جوهريــة عليه أن يكون حاذقا، مثقفا، ذو صدر رحب لمحاورة هذا الشعر ...

لقد حاول هذا البحث أن يكشف النقاب عن إسهامات رواد الحداثة الــشعرية، مــن خلال بياناتهم النقدية، في تقديم نظرية متكاملة في الشعر العربي المعاصر.

أملي أن أكون قد وفقت في توضيح بعض هذه الإسهامات التي ما يــزال مجــال البحث فيها مفتوحا وبحاجة إلى بحث أفضل يثري الدراسات النظرية والنقدية المعاصرة.

قائمـــــــــــــــة

المصـــــادر والمراجـــــع

قائمــة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1- البياتي(عبد الوهاب): "إعادة نظر واجبة"، (1953).www.jehat.com

2- الحاج (أنسي): مقدمة ديوان "لن"، (1960).www.jehat.com

3- الخال(يوسف): الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

4- السياب(بدر شاكر): مقدمة ديوان (أساطير)، (1950).www.jehat.com

5- طوقان (فدوى): "التمرد على البيت"، (1953).www.jehat.com

6- قباني (نزار): ديوان "طفولة نهد"،(المقدمة):" في الشعر"، منشورات نزار قباني بيروت، ط13، 1947.

7- الملائكة (نازك): ديوان (شظايا ورماد): المقدمة، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط2 (1979).

8- اليوسفي (محمد لطفي): البيانات/ جمع وتقديم/ سراس للنشر، تونس، 1995 ويحتوي على البيانات التالية:

- بيان الحداثة (1979-1992) لأدونيس.
- بيان الكتابة (1980) لمحمد بنيس.
- بيان موت الكورس(1984) لقاسم حداد وأمين صالح.

ثانيا: المراجع

- أدونيس (علي أحمد سعيد):

1- الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، صــدمة الحداثــة دار العودة، بيروت، د.ت.

2- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

3- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

4- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

5- فاتحة لنهايات القرن بيانات مــن اجــل ثقافــة عربيــة جديــدة، دار العــودة بيروت، ط 1، 1980.

6 - كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

7 - مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

- أزراج (عمر):

8 - أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة (الجزائر)، ط1 1404هـ-1984م.

9 - الحضور: مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنيــة للكتــاب، الجزائــر 1983م.

10- أسعد (يوسف ميخائيل): سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دراســات أدبيــة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

- إسماعيل (عزالدين):

11- التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، د.ت.

12- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديميــة القاهرة، ط5، 1994.

13-ألبيريس (ر.م): الاتجاهات الأدبية الحديثة، تح: جورج طرابيـــشي، منـــشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1980.

14- أمبسون (وليم): سبعة أنماط من الغموض، تح: صبري محمد حسن عبد النبـــي تقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لـــشؤون المطـــابع الأميريـــة 2000.

15- إيزر (فولفغانج): فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (فـــي الأدب)، ترجمـــة وتقديم: حميد لحميداني .الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ت.

16- البحراوي (سيد): العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

17- البريكي (فاطمة): قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربـــي للنـــشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006.

18- بكار (يوسف حسين): بناء القصيدة في النقد العربي القديم (فـــي ضـــوء النقـــد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

-بنيس (محمد):

19- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 2006.

20- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الـــشعر المعاصـــر، دار توبقـــال للنشر، المغرب، ط3، 2001.

21- البياتي (عبد الوهاب)- محي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيـــا حوار ذاتي عبر الآخر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، نيسان (أبريـــل) 1990.

22- البياتي (عبد الوهاب): تجربتي الشعرية، الديوان، ج2، دار العـــودة، بيـــروت 1972.

23- تاوريريت (بشير): رحيق الشعرية الحداثية فـي كتابـات النقـاد المحتـرفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، بسكرة، 2006.

24- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تح: عبـد السـلام محمـد هارون، ج1، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

25- الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة، مراجعة وتعليـق الأسـتاذ: عرفـان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 (1427هـ-2006م).

26- الجندي (علي): في تـاريخ الأدب الجـاهلي، دار غريـب للطباعـة والنـشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

27- الجيوسي (سلمى الخضراء): الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحـديث ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، أيار/ مايو، 2001.

28- حمدي (أحمد): الثورة الجزائرية والإعلام دراسة في الإعلام الثوري، ديـوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.

29- خير بك (كمال): حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنـان، ط2 (1406هـ-1986م).

30-درابسة (محمود): التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربيـة السعودية، 2003.

31-درويش (أحمد): متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعـة والنـشر والتوزيـع القاهرة، 1997.

32- الدينوري (ابن قتيبة): الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تحقيق: مفيد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1401هـ-1981م).

33- رماني (إبراهيم): الغموض في الشعر العربي الحــديث، ديــوان المطبوعــات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1991.

34- س. موريه: الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد، سعد مــصلوح، دار غريــب للطباعــة والنــشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

35- ساعي (أحمد بسام): حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامــه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

36- السامرائي (ماجد): رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2، 1994.

37-ستولنيتز (جيروم): النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمــة: فــؤاد زكريــا المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

38- السد (نورالدين): الشعرية العربية، ديوان المطبوعــات الجامعيــة، الجزائــر 1995.

39- السكاكي: مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2 (1407هـ-1997م).

39- سويف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفنــي فــي الــشعر خاصــة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.

40- صالح (بشرى موسى): نظرية التلقي أصول... وتطبيقــات، المركــز الثقــافي العربي بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

41- الصباغ (رمضان): في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

42- صبحي (محي الدين): مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1978.

43-عبد الصبور (صلاح): حياتي في الــشعر: الــديوان، المجلــد 3، دار العــودة بيروت، 1977.

44- العسكري (أبو هلال) : كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تــح: علـــي محمــد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العــصرية، صـــيدا، بيـــروت، د ط (1406 هـ- 1986).

45- العشماوي (أحمد زكي): دراسات في النقد الأدبـــي المعاصـــر، دار النهــضة العربية بيروت، 1986.

46-العشي (عبد الله): زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، 2005.

- العلاق (علي جعفر):

47- الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمـــان- الأردن ط1، 1997.

48-في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيـــع الأردن ط1، 2003.

49- العلوي (ابن طباطبا): عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1426هـ-2005م).

50- عياد (شكري محمد): موسيقى الشعر العربي (مشروع دراســة عمليـــة)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

عيد (رجاء):

51- القول الشعري، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995.

52- لغــة الــشعر قــراءة فـــي الــشعر العربـــي المعاصـــر، منـــشأة المعـــارف بالإسكندرية،2003.

53- عيسى (فوزي): النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإســـكندرية 1997.

-الغذامي (عبد الله محمد):

54- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربـــي، الـــدر البيـــضاء- المغرب، بيروت – لبنان، ط2، 2005.

55- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، دت.

56- فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، دار الـــشروق، بيـــروت–القـــاهرة، ط1 (1404هــ-1984م).

57- فاولي (والاس): عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العـــودة، بيـــروت (1401هــ-1981م).

58- الفيتوري (محمد): الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

59- فيدوح (عبد القادر): الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنـــشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (1419هــ-1998م).

- قباني (نزار):

60- الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير)، 1996.

61- الأعمال النثرية الكاملة، ج8، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير)، 1999.

62- قصتي مع الشعر، دط، دت.

63- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط3، كانون الثاني (يناير) 2000.

64- القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجـــة دار الكتب الشرقية، دت.

65- القعود (عبد الرحمن محمد): الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب، الكويـــت، مـــارس 2002.

66- القيرواني (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، حققه: محمـــد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ج2، ط3، (1383هـــ- يناير 1964م).

67- كمال الدين (جليل): الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايـــين بيروت، 1964.

68- المبارك (محمد): استقبال النص عند العرب، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

69- المصالحة (محمد حمدان): الاتصال السياسي مقترب نظري، تطبيقي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط2، (1422هـــ- 2002م).

- المقالح (عبد العزيز):

70- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب بيروت –لبنان، ط1، 1985.

71- من البيت إلى القصيدة دراسة في شعر اليمن الجديد، دار الآداب، بيروت، ط1 كانون الثاني (يناير)، 1983.

72- مكاوي (عبد الغفار): ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

73- الملائكة (نازك): قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، آذار (مارس) 1981.

74- منصر (نبيل): الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

75- موسى (منيف): نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب(دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، بيـــروت- لبنـــان ط1، 1984.

76- الهاشمي (علوي): فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006 .

76- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

77- هني (عبد القادر): نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديـــوان المطبوعـــات الجامعية، الجزائر، 1999.

78- هيمة (عبد الحميد): علامات في الإبـــداع الجزائـــري، رابطـــة أهـــل القلـــم سطيف،ج1 ط2، 2006.

79- الورقي (السعيد): في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعـــة والنـــشر بيروت- لبنان، (1404هـ-1984م).

80- وهبي (جروه علاوه): التجريب في القصيدة العربيـــة، دار البعـــث للطباعـــة والنشر، قسنطينة، ط1، (1404هـ-1984م).

81- اليوسف (يوسف سامي): القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2000.

82- اليوسفي (محمد لطفي): في بنية الشعر العربي المعاصـــر، سلـــسلة تجليـــات سراس للنشر، تونس، 1985.

ثالثا: الرسائل الجامعية

بوهرور (حبيب): الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابـــات الـــشعراء العـــرب المعاصرين أودنيس ونزار قباني نموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.

رابعا: المعاجم والموسوعات

1- المعاجم:

ابن منظور: لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، بيروت، ط(1412هـ-1992م).

2- الموسوعات:

1. الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الثاني، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، دار الجيل، بيروت-القاهرة- تونس، ط2، 2001.

2. الأيوبي (الهيثم) وآخرون: الموسوعة العسكرية، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1981).

3. حجاب (محمد منير): الموسوعة الإعلامية، المجلد الثاني، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، 2003.

4. الكيالي (عبد الوهاب) وآخرون: موسوعة السياسة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 1999.

خامسا: المجلات

1. مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، فصلية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،

- الجزء الأول، المجلد 4، عدد 3، 1984.
- الجزء الثاني، المجلد الرابع، عدد 4، 1984.
- الجزء الثاني، المجلد السادس، عدد 4، 1986.

2. مجلة النـ(ا)ص: دورية علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل- الجزائر، العدد 03/02، أكتوبر- مارس، 2005/2004.

سادسا: المخطوطات

العشي (عبد الله): أسئلة الشعرية، سؤال المفهوم، أعمال مخبر الشعرية، جامعة الحاج لخضر-باتنة، دت.

سابعا: مواقع الواب:

1. موقع جهة الشعر: www.jehat.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات